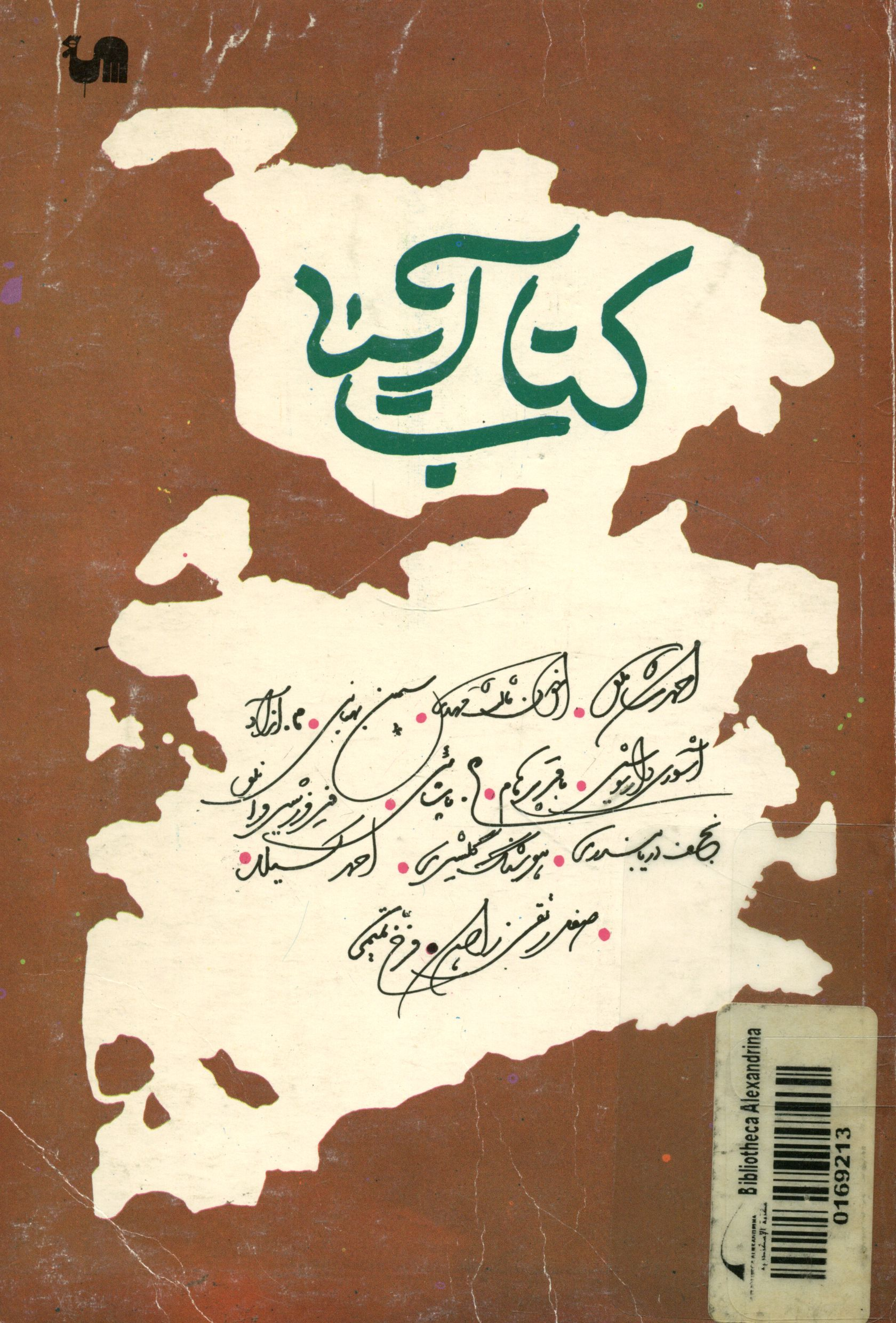

کتاب آینه
احمد شاملو • سیمین بهبهانی • م. آزاد
داریوش آشوری • باقر پرهام • فیروز شیروانلو
نجف دریابندری • هوشنگ گلشیری
صفدر تقی‌زاده • فرخ تمیمی

کتاب آینه

مجموعه مقاله

گردآورنده : ابراهیم زال زاده

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
کتاب آینه (مجموعه مقالات)
ـ گردآورنده : ابراهیم زال‌زاده
تیراژ : ۴۰۰۰
چاپ و صحافی : سازگرافیك

فهرست

هدف ، ایجاد پایگاهی جدی بود برای بررسی آنچه امروز در زمینه شعر و ادبیات و موسیقی وجامعه شناسی و فلسفه ودیگر مقولات عرضه می‌شود ، و نیز نشر مقالات ارزنده در هر باب . چرا که مقالات پراکنده بناچار برای عرضه شدن نیاز به پایگاهی متعهد دارد .

با چنین هدفی این مجلّـد فراهم آمده بود که‌در میان چاپ به دلایل گونه‌گون ــ واز آن جمله‌فقدان کاغذ و مقوا و آنگاه نا آگاهـی از ضوابط انتشار چنین مجموعه‌هائی ــ متوقف ماند و نشر آن تا این زمان به تأخیر افتاد .

حالی اکنون این مجموعه درهیأت کتابی تقدیم شما می‌شود .

باشد که این کوشش در قضاوت خواهندگـان مأجور افتد .

ابتکار
زمستان ۶۶

موسیقی زبان

داریوش آشوری

آشکارترین عنصر در زبان‌شعر که ویژگی بخش‌آن در میان همهٔ‌کاربرد-های دیگر زبان است، آنست که کلام شعری‌همواره نوعی وزن وآهنگ، نوعی موسیقی زبانی، را القا می‌کند که با ن «احساس» دیگری از درونه‌یا مضمون خود بما می‌بخشد. بساچیزها که در زندگی روزمره پیش‌پا افتاده وهمه‌جایاب و بی‌ارج است، هنگامی که در این زبان آهنگین پدیدار می‌شودمعناوحضور دیگری می‌یابد. معنای این حضور دیگر چیست؟ گوئی که چیزها درزبان شعر در یك صورت کمالی پدیدار می‌شوند ، آنچنان که در «عالم‌خیال» آنها راتصور توانیم‌کرد، زیبا و نوازشگر و خیال‌انگیز، آنگونه که دلمان آنها را می‌پسندد و می‌خواهد .

این آهنگ ووزن چه‌چیزی‌به ذات‌اشیاءمی‌افزاید که اینچنین‌جلوه‌می‌کنند؟ آیااین شعراست که آنها را سزاوار چنین مرتبه‌ای می‌کند یا آنکه در ذات آنها چیزی رنگین و آهنگین، چیزی «دل‌انگیز» هست که زبان‌شعرمی‌تواندآن نمای‌پوشیده از چشم عادت را نمایان کند و شعر‌کشف کنندهٔ آنست، همچنانکه هنرهای دیگرنیز؟ و چرا بسی چیزها از حضور در این قلمرو محرومند،زیرا از آنها نمی‌توان «شاعرانه» سخن‌گفت؟ موسیقی زبان بخشی‌جدائی ناپذیراز شعر است . درشعر است که زبان موسیقی نهفته در خویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به هم جوشیدن ودرهم تنیده شدن واژه‌ها آنچنانکه‌کار شاعران است. شناخت این موسیقی و «احساس»کردن آن برای فهم معنای شعر و رابطه یافتن با عالم معنائی آن ضرورت بنیادی دارد. آن انگیزش درونی که با موسیقی‌شعر درما پدید می‌آید ، آن حالت و احساس که از این راه دست می‌دهد، زمینهٔ دریافت «اندیشه» شاعرانه‌و معنای شعر را فراهم می‌کند، چنانکه اگر زیور موسیقی زبانی را از یك جملهٔ شاعرانه بستانیم‌وآن را به

زبانی دیگر، به‌زبانی عادی ، به‌زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم ، دیگر همان معنائی را نخواهد داشت که در جامهٔ شعر داشت . واگرداندن شعر به نثر یا ترجمهٔ آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گوئی‌جان آن‌را می‌ستاند وپیکر بی‌جانش را به ما می‌سپارد . شاعران آهنگین می‌اندیشند. وزن چیزی افزوده براندیشه ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکر آن نیست، بلکه آن درخشش اندیشه که‌در ضمیر شاعرانه می‌زند ، هم اکنون ، در همان دمی که‌پدیدار می‌شود آهنگین است . کلام آهنگین چیز هائی‌را بیان می کند یا آن‌جنبه‌ها ونمودهای دیگری از چیزها را بیان می‌کند که جز با این کلام بازگفتنی نیست. کلام آهنگین بازگویندهٔ تجربهٔ شاعرانه از هستی است یا، به عبارت دیگر ، شعر پراکنده در عالم را باز می‌گیرد وباز می‌گوید. آن هماهنگیهای آوایی که دست در دست یکدیگر رقصان می‌آیند و می‌گذرند، آنچه را که در هستی شاعرانه است یعنی در ذات خویش ،در گوهر آفریدگی خویش ، شعر را در خویش نهفته‌دارد ، باز می‌گویندو کشف این بهره از هستی بهره‌ای‌است که شاعران‌از رنج شاعرانه خویش می‌برند. کشف نمای شاعرانهٔ هستی، کشف نمای شاعرانهٔ هستان نصیب شاعران است و تنها زبان شاعرانه‌دربازگفتن آن تواناست و بس . ازینرو، شعر نیز با «عینیت» سروکار دارد، اما آن نمائی از عینیت که علم و فلسفه و هرصورت دیگری از اندیشه ورفتار با آن بیگانه است اما بیگانگی خویش را دلیل نابودی آن می‌انگارد.

زبان شاعرانه حقیقت آهنگین چیزها را بیان می‌کند، یعنی آنچه راکه‌در آنها زنده وتپنده است باز می گوید ، نبضش با نبض زندگی می‌زند و هستی را جاندار و زباندار تجربه می‌کند. ازینرو، زبان شاعرانه زبانی زنده است، زبان زندگی است وبا زبان زنده، با زبانی که زیسته می‌شود پیوند جدائی ناپذیر دارد . واژه های‌آن رنگ‌و بوومزه‌دارند وسرشار از بار ارزشی‌اند وبه همین دلیل به درون مارخنه می‌کنند وبه همراه خود عطر و مزه چیزها را به همراه می‌آورند. زبان نظم‌بمثل، زبان قصیده‌می‌تواندساختگی و عالمانه باشد، اما زبان شعر ، بمثل غزل ، نمی‌تواند ساختگی باشد . این زبان‌می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافتها زبان ، با حس بی‌واسطه‌ای که ما از یکایك واژه‌ها داریم ، با رنگ و بوی ومزهٔ آنهادرکام و چشم‌وبینی باطن ما در پیوندنباشد .

زندگی در زمان جریان دارد، و زمان است که زایندهٔ آهنگ‌ها (ریتـــم‌ها) است. هر حرکتی اگر که پیگیر باشد آهنگی دارد، از حرکتهای کیهانـــی اختران گرفته تا ضربان نبض زندگی بر روی زمین ، موجود زنده درتمامیت خود ونیزهر اندامی از اندامهایش داری آهنگ یا آهنگهائی است ، نبض و دلش می‌تپد و هر یکی از اندامهایش با نظم و ضربان و حـــرکات موزون خویش به دوام آن یاری می‌دهند . هرحالتی‌از حالات زندگی نیزآهنگی‌ویژه دارد و زمان ویژهٔ خویش، ازینرو بیان آنچه به زندگی تعلق‌داردو به زمان، به آهنگی همساز با آن نیاز دارد . بیان هرحالتی از آن حالات یاهروضعی از وضعهای آن زبانی هم‌آهنگ با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل‌نیست‌که زبان شعر آهنگین است ؟ زیرا که شعر بیان تجربه های بی‌واسطه‌از حال های زندگی است.ضرب شکوهمند زبان حماسی در شعر فردوسی و ضرب‌تندگام‌و پرشور شعر در غزل عارفانهٔ مولوی یا ضرب باوقار وپراندیشه شعردر اغلـــب غزل های حافظ هر یك در خور حالی دیگر و عالمی دیگر از تپش‌وتنش زندگی و تجربهٔ زندگیند.

موسیقی زبان پاره‌ای جدائی‌ناپذیرازشعراست‌و تعلق ذاتی بدان دارد.از- ینرو ، بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیك‌شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا موسیقی زبان ناب آهنگهاست . تپش و تنش و وزش درسازها در جهت‌آفریدن هماهنگترین ریتمها، درطب آهنگینترین‌بیان‌است، بیانی‌که درآن آهنگ به‌چنان خلوصی رسیده‌است‌که برای بیان «معنا» از کشیدن بارزبـــان وسنگینی معنائـــی آن بی‌نیاز گشته است. گوئی که‌زبان، که«بارمعنائی» بردوش‌آن‌سنگینی‌می‌کند، گشته است . گوئی که زبان ، که بار معنا بـــر دوش آن سنگیبی می‌کند،- برای بیان‌حالات از آن شفافیتی بهره‌مند نیست که زبان یکسره آهنگین‌وناب سازها از آن برخوردار است .

واما ، اینکه زبان بشری چگونه به این ساخت موسیقی دست یافته خود حکایتی است که‌عقل‌نظری چه بسا هیچگاه نتواند بدان پی برد، مگرآنکه با ساده لوحی وخام اندیشی «دانشمندانه»- که همه چیز را به زبان‌خود روشنگری پذیر می‌داند — بدان نزدیك شود. زبان بشری هرگونه که پدید آمده باشد ،و هر نیاز زیستی یا اجتماعی که انگیزه و زمینه سازرشدآن بوده باشد، خود همان چیزی است که به بشر توانائی برآمدن ازاین‌ساحت‌نیاز زیستی و «مادی» را می‌بخشد و به او پری برای پـــرواز برفراز طبیعت و

فرونگریستن به آن می‌بخشد و با این رهایش ، نیاز دیگری در او جوانه می‌زند که تمامی داستان بشر و عالم اورا باید در همین «نیازدیگر» دانست. اینکه زبان سنگینی زمینی خود را رها می‌کند واز ساحت‌ابزاری برای برآوردن نیازهای طبیعی یا اجتماعی خود را به ساحتی دیگر برمی‌کشد که آسمان «نیازدیگر» است ، همهٔ آن چیزی است‌که خطی روشن «میان» «انسان»و «حیوان» می‌کشد ؛ وگرنه رد زبان به‌عنوان نشانه‌های صوتی برای آوردن‌نیاز های زیستی واجتماعی را در میان بسیاری از جانوران گروهزی نیز می‌توان گرفت و یافت.

اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را باهم و پابه‌پای هم، فرقی نمی‌کند، زیرا موسیقی و شعر هردو به‌یك ساحت‌اززیست انسانی تعلق دارندو انسانی‌که شعر را می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد، موسیقی را نیز همینگونه می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد. زبان روزمرهٔ بشری ، زبانی‌که «نیازهای اجتماعی» را برطرف می‌کند، سخت سیگین‌و زمخت و «خاکی» است، اما با پانهادن به ساحت موسیقی است که زبان سختی وسنگینی و «وقار» و زمختی روزمرهٔ خویش را فرومی‌هلدوبه طرب درمی‌آید و رقصان وسبکبال به گفتار درمی‌آید و در چنین ساحتی است که می‌تواند از چیزهائی سخن گوید و پرده از رخسار «حقایقی»برداردکه در ساحتهای دیگر زبان بیان شدنی نیستند زیرا که در آن ساحتهاتجربه‌پآیر نیستند. هر ساحتی از زبان با ساحتی از وجود قرین است.

در عالم زبان مفهومی واژه‌های زبان در قالب «تعریف» فشرده و محدود میشوند . در آنجا ماده معنائی چنان فشرده وسنگین است که صورت صوتی تنها جز نشانه‌ای از وجود آن معنا و جز پوسته‌ای برآن نیست. درآنجا کسی به صورت زبان‌و بر زیبائی آن چشم نمی دوزد و هیچ کلمه‌ای حق‌نداردبیش ازآنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمائی کند و پا از دایرهٔ خود بیرون گذارد ازینرو عبارتی که به این زبان بیان می‌شود یکپارچه‌جرم‌سنگینی معنائی است‌که پوستهٔ صوتی را تنگ برخود کشیده است و خود را در تنگنای آن در عذاب می‌یابد. اما زبانی که به ساحت موسیقی پای می‌گذارد واژه هایش سبك و روانند و همچون نتهای موسیقی یکی از پی دیگری به یکدیگر رنگ می‌دهند واز یکدیگر رنگ می‌پذیرند. اینجا هرواژه‌ای حق دارد در جوارواژه‌های دیگر و با اشارات صوتی و معنائی به واژه های‌دیگر

بیش از آن باشد وارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریف منطقی یا واژه‌نامه‌ای به او اجازه می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خــود برمی‌آیند وباروان شدن در یکدیگر ورنگ پذیرفتن از یکدیگر ، موسیقی نهفته در زبان راپدیدار کنند. وزن وقافیه و هماوائی حرفها واشارت‌های پنهانی و آشکار صوتی ومعنائی واژه‌ها به یکدیگر ، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهای گوناگــون و چه بسا معناهای گوناگون وآشکار وپنهان حضور داشته باشد.

زبان باعروج به ساحت موسیقی و در ساحت موسیقی است که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را می‌سراید ونام سرود وترانه‌و غزل به‌خود می‌گیرد، زبان «سخن‌سرائی» نیز زبانی گویا است ، اما نه‌همچون زبا ن‌های‌دیگر، و گفتارش نیز نه‌دربارهٔ آن چیزهائی‌است که زبان‌های دیگر از آن سخن می‌گویند یا نه دربارهٔ ذات چیزها آنچنانکه در قلمرو زبان های دیگــر تجربه و بیان می‌شوند . این نمودی دیگر است از زبان برای بیان‌نمودی‌دیگــر از هستی .

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بارمفهوم ومعنا را بکشد ، از پوستهٔصوتی خود (که‌آن را یك «قرارداد اجتماعی» می‌داند) در عذاب است‌تا بدانــجا که می‌خواهد این خرقهٔ پشمینه را هم بیندازد و برگ‌انجیر یك علامت ریاضی منطقی قناعت کند و یکسره معنای عریان باشد و بس. این‌زبان اهل مدرسه کهاز هرگونه فرم ، هرگونه آرایش ، هرگونه موسیقی و رقص‌بیزار است اینها رابازی هوشمندانه و شهوتناك حواس می‌داند که چهرهٔ معنــا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند . اما بیرون ازمدرسه وقیل‌وقال‌آن معنائی هست مدرسه گریز که می خواهد خود را بازبان شعر و موسیقی‌ورقص بیان کند و چه‌بسا در میان شور و غلغلهٔ مستان خرابات. اینچنین‌معنائی‌می‌خواهد همهٔ زنجیرهای زبان را بگسلد وآن را به فرم ناب، بەموسیقی بدل‌کند وآن را صوفیانه، نعره‌زنان و چرخ‌زنان در رقص آورد: «تنها درحالت‌رقص‌است که من می‌دانم چگونه از برترین چیزهــا بــه اشارت سخــن گویم.» (نیچه، چنین گفت زرتشت، بخش دوم، سرود عزا) بخش عمدهٔ کتاب چنین‌گفت‌زرتشت نیچه چنین رقص صوفیانه‌ای در قلمرو زبان است. در دیوان‌شمس مولوی نیز واژه‌ها در زیر ضرب موسیقی تند گام شعر پوستهٔ خودرا می‌درندو همچون‌حقه های‌باروت در آتشبازی می‌ترکند و همچون خــوشه هــای‌نور ورنگ‌فرو می‌بارند. در این جشنوارهٔ موسیقی ورقص دیگر برای واژه‌ها جای نشستن‌وبیان معنا نمی ماند وزبان‌درموسیقی منحل می‌شود.

تأملی بر آثار فرشاد فدائیان

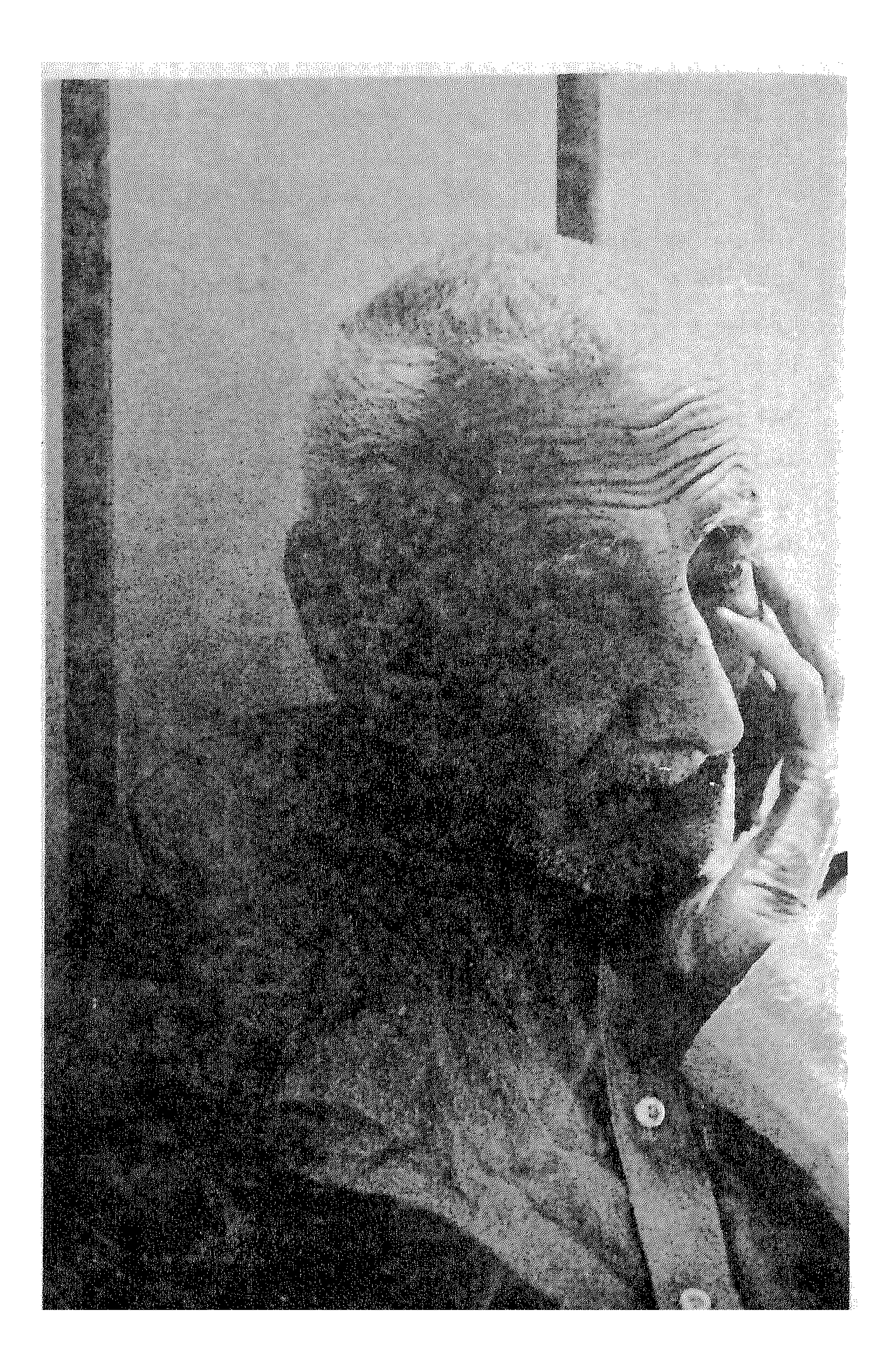
محسن ابراهیم

عکسهای یك شاعر

شعر ، بعنوان تجلی ناب‌ترین حساسیت‌های روحی یك شاعر، حکایت از نگاه و اندیشه‌ای دارد که درپس ماجراهای گوناگون می‌نشیند تا آنرا ازهم بدرد، بشناسد و بشناساند. چگونگی این‌کاویدن در اقلیم پرشور شعر، واژه، ودر گستره‌های دیگر هنر، ابزار وامکانات دیگری است.

گاهی نگاه ژرف‌و شکافندهٔ هنرمند در بیان یك موضوع ، نه در زمینهٔ شعر، که در پهنهٔ دیگری از هنر، آنچنان آمیخته ودرهم با لطافت و ظرافت‌های ذهنی است که ناگزیز میبایست آنرا شعرگونه تلقی کرد. فرشاد فدائیان، از خیل این هنرمندان است؛ او شاعر عکاسی است که واژه‌هایش نه بگونهٔ کلام وکلمه ونه برروی کاغذهای سفید بی‌تفاوت، که همچون لحظه‌هائی ناب برروی کاغذهای حساس، رنگ‌می‌بازند، تا مرانی لحظات خیرگی وابهام را درهجــوم درد واغتشاش یادواره‌های دیرین بــه نمایش بگذارد؛ یادواره هائی وامانده درپس کرت‌های کوچك عشق، دردشت‌های پهن و مکرر دردو در پشت سیم‌های خاردار زندگی.

آثار فدائیان که تحت عنوان «آسایشگاه سالمندان» ، چنــدی پیش‌در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش درآمد، حکایت از ارتفاع بلند خیال او را دارد؛ خیالی که تا ژرفنای گنگ حادثه را می‌کاود و صدای شکستن قامت بلند سبزینگی را در نهفت خاطرهٔ مردانی پیر به نمایش می‌گذارد؛ مردانی که اینك، دلهاشان به وسعت یك گلبرگ ، به زلالی یك شبنم ، اما پیچیده در



شولای ژندهٔ جسمشان است و مرگ در پشت چینهٔ چرکتاب حیات، آنان را می‌خواند تا تن‌تف زده و خشکشان را تسلیم جاودانهٔ چنگال پرهیبت خاك سرد کند، بی‌آنکه کسی بر دهان آنان آئینه‌ای بگیرد.

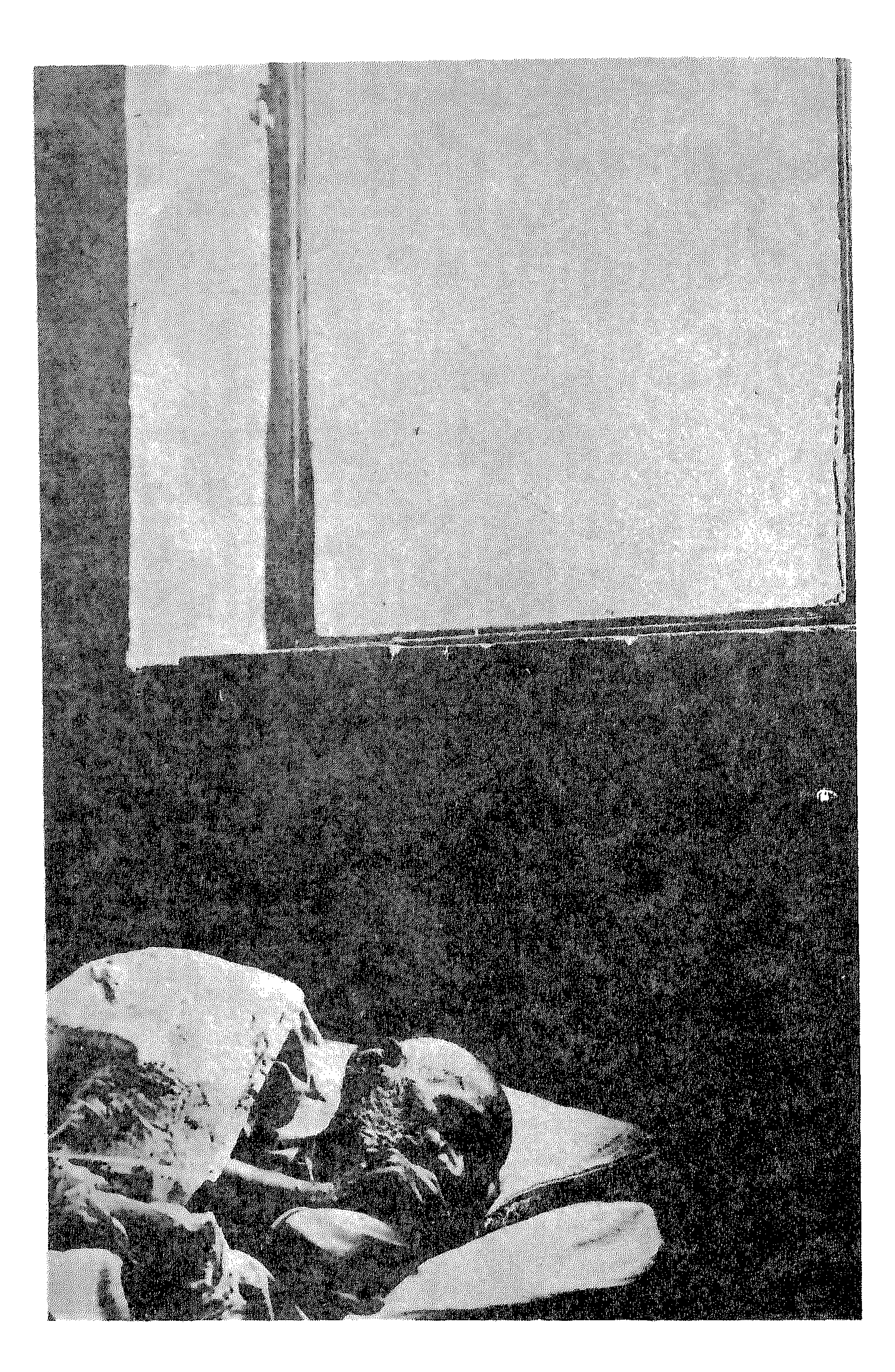
فدائیان ، در ترسیم این حکایت، کاوشگرانه پا بدرون «نه آسایشگاه، که آرام ــ فرسایش ــ گاه» می‌نهد؛ به «انتظار خانهٔپیران»، به خانهٔ آنانی که شاید هیچکس ، در انتهای این کوچهٔ بن‌بست حیات، دیگر، به سراغشان نیاید:

«وقتی پابه‌درون خانه می‌گذاری، دیگر نه آن حیاط سبز و جوان و نه عطر دلپذیر بهار ... آن‌جا، همه پائیز تن است و زمستان برف گرفتهٔ سر. آنجا همه، پائیز پا به زمستان است و زمستان پابه مرگ. بخش به بخش، راهرو به راهرو، گوشه به‌گوشه، نیمکت به نیمکت ، اندام‌های خمیده وتا شده ؛ ساقه‌ها و تن‌های نحیف و بی‌برو‌بار.»

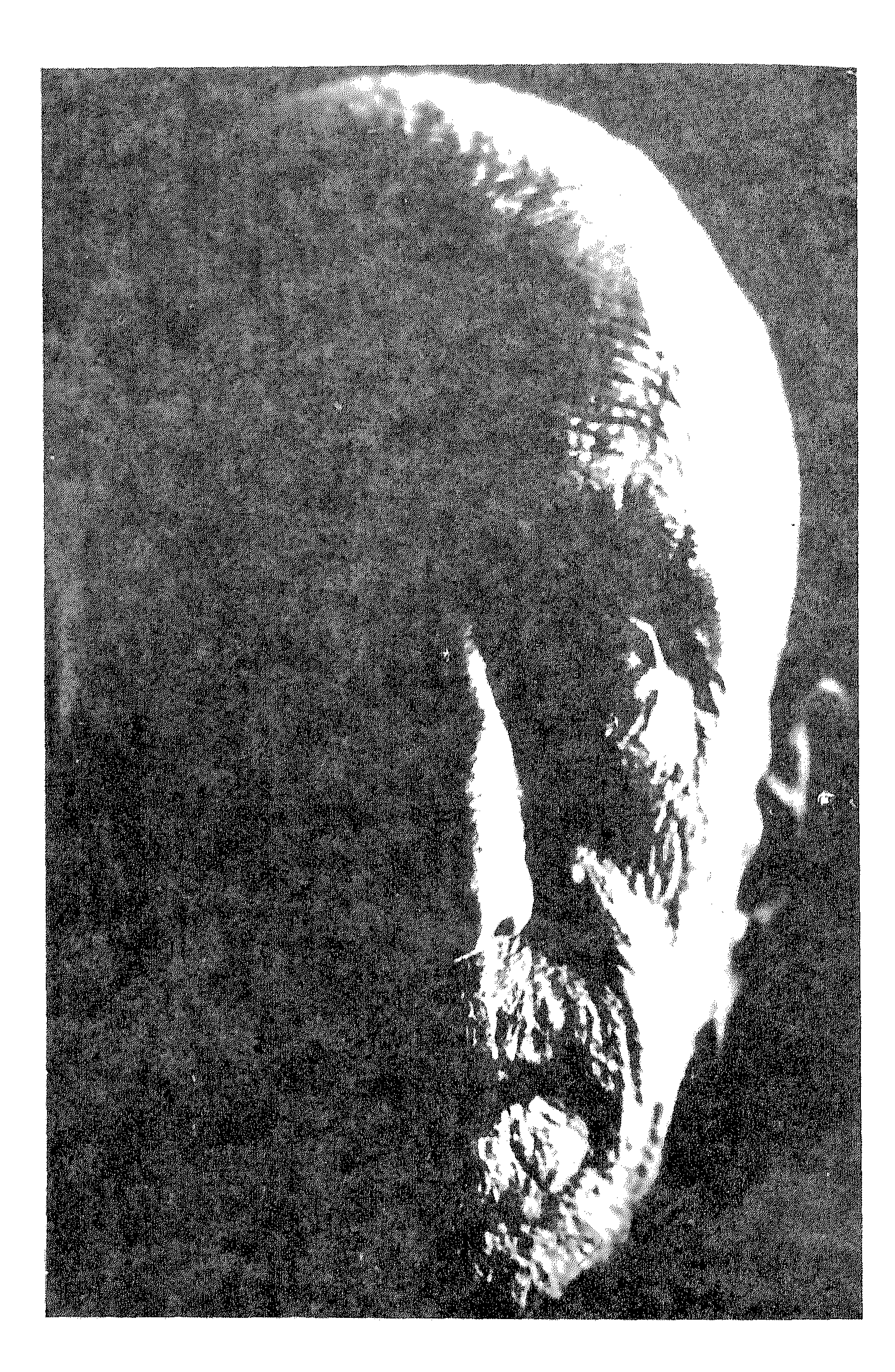
تامل و درنگ فدائیان بر چهره‌ها و پیکرهائی مچاله، آنسان که گوئی در بطن ما درند، گویای روایت بی‌ترحم زمانه‌ایست که دژخیمانه، تازیانه‌بر اندام اینان کوفته است و اینك در این میعادگاه واپسین، آفتاب زنگار بستهٔ عمرشان ، میرود تا به غروبی ابدی بنشیند ؛ پیرانی کــه در امتداد حماسهٔ حیات، همواره با بغض کبود بیهودگی زیسته‌اند و زخم ملتهب روحشان را دیگر هیچ مرهم سبز رنگ صبری موثر نیست. این آثار، بیش از آنکه سعی درنشان دادن دستهای چــروکیده، چهره لهیده و قامت خمیدهٔ آنــان باشد کاوش در عمق روح و فضای دلگیر و بی‌حوصلهٔ ذهن آنان است.

حضور فدائیان در خانهٔ سالمندان، تنها در میانهٔ دو طلوع آفتاب است: «از این آفتاب تاآفتاب دیگر، رفتم کــه ناخوانده میهمانشان شوم؛ دور از بلوا و همهمهٔ شهر و جمعیت».

امااین حضور ، نه ازین آفتاب تا آفتاب دیگر، که گوئی حضوری به درازای یك تجربه‌است؛ بــه درازای پیمودن عمق‌دره هــای تنگ دور دست و کوره راه‌های غریب و بن‌بست، تا آنکه بتواند این وهم گستردهٔ ابهام‌و راز ناپیدای زندگانی آنان را به تصویر بکشاند: «وقتی به اطاق‌ها سرك‌می‌کشی،







جزنگاه مات ومهربان و تشنه، به‌نگاهت نمی‌نشیند؛ برتوآنگونه نظر می‌دوزند که غریبه را آشنا . روشنائی رنگپریدهٔ اطاق‌های کوچك و بزرگ ، فضای دلگیر آسایشگاه را دلگیرتر می‌کند. در هرگوشهٔ اطاق ، دنیائی کوچك‌در کالبدی مچاله می‌بینی؛ در کالبدی نشسته، لمیده ویـا خفته. برخی را یارای سخن گفتن نیست ، برخی می‌توانند ،اما سخن‌نمی‌گویند ؛ برخی نمی‌شنوند و لاجرم از بهر ضرورت ازآنان سخن گرفته میشود. آنان نه باتو، که‌با چـــون خود نیز اهل حرف نیستند».

فدائیان در پرداخت این شخصیت‌های خسته و تنها و بیگانه از همه واز خود، در چنین فضای دلگیر و آکنده از بــوی نمور کسالت، از «ضدنــور» سود می‌جوید تابدین گونه فضای کمرنگ پشت سرآنها، تمثیلی از گذشته‌شان باشد؛ گذشته‌ای در پس هاله‌ای از غبار.

عناصر لبریز در این آسایشگاه نیز مکمل چنین‌فضائی وهم‌آورند.شماره‌های آویخته بر تن مغموم دیوار ، تخت‌های آهنین‌سرد، نیمکت‌های خسته، و پنجره‌ــ هائی که گوئی در خمیازه‌ای جاودانه‌اند، ساختار معتبراین تصاویر بشمار می‌آیند و همانا چگونگی بهره‌وری از حضور این اشیاء و وضعیت نور وضدنور وترکیب بندی های آگاهانه ودر کل، القای‌مفاهیمی که برآنها اصرارورزیده می‌شود، فدائیان را با پیشینه‌ای از شعر و شاعری و فلسفه، در قالب‌عکاسی مطرح می‌سازد که شاعری برازندهٔ اوست؛ شاعری با واژه‌های سپید و سیاه‌در پیوندی ناگسستنی باگزشی قافلگیرانه و یورشی بــی‌محابا به واقعیتی محتوم. و هموست که‌در سوئی دیگر، رو به‌طبیعتی داردکه‌وقار سیمای بلند سرووسپیدار، ترجیع‌بند لطف و لطافت آن است ویا از دیگر سو، زندگی ترکمن درپهناور دشت بکروپررنگ و جلای سبزینه‌ها و سرخینه‌های پرتلالو زندگانیشان. اما آنچه که سر آخر یادگار ماندگار هنر تصویرنگاری است، واژه‌های پرمتانت سرود متین «آرام ــ فرسایش ــ گاه» است.



احمد شاملو

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،
یکدست
دنبالهٔ چوبین‌بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاك می‌کشید.

« ـ تاج خاری بر سرش بگذارید ! »

وآواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌ئی آتشین
می‌رشت.

«ـ‌شتاب کن ناصری ، شتاب کن!»

از رحمی که در جان خویش یافت آ
سبك شد

وجوِنان قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست

«ــ تازیانه‌اش بزنید!»

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد،
وریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

«ــشتاب کن ناصری، شتاب کن!»

□

از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها
درپس پشت
به هم درافکنده،
وجانش را از آزارگران دینی گزنده
آزاد یافت:

«ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه‌می‌توانست!»

□

آسمان کوتاه
به سنگینی
برآواز رودبرخاموشی رحم
فروافتاد.
سوگواران
به خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
بهم
برآمد.

۷ بهمن چهل وچهار (از مجموعهٔ ققنوس درباران).

نقد و بررسی شعر «مرگ ناصری»

آواز زلالی جان

ع.پاشائی

مرگ ناصری نام شعری است از مجموعهٔ ققنوس در باران احمد شاملو. شایدققنوس‌در باران حقیقی این مجموعه همین « مرگ‌ناصری» باشد ؛ آوازی است در زلالی‌انسانی که رحم و عطوفت را بشارت می‌دهد اما پیرامونیان باورش نمی‌کنند؛ آواز رحمی که گوئی درگوش‌ما به خاموشی می‌گراید.

۱ خواندن

[۱] با آوازی یکدست
یکدست
دنبالهٔ چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاك می‌کشید.

شعر با **آواز** آغاز می‌شود. با آوازی یکدست که از کشیده شدن دنبالهٔ چوبین‌باردوش«او» برخاك، برمی‌آید . به عبارت دیگر چنین می‌نماید که دنبالهٔ چوبین بار برزمین کشیده می‌شود و ازآن خرت‌خرت یکنواختی‌به‌گوش

می‌آید و هم‌درآن زلمان خطی سنگین (به معنی عمیق؟) و مرتعش (به‌معنی کج وکوج؟) برخاك ایجاد می‌شود . در نظر نخست «سنگین» صفت بارچوبین است و «مرتعش» صفت پاهای ناتوان آن که باری چنان را بردوش می‌برد. و شاید هم بتوان گفت صفات دوگانهٔ سنگین و مرتعش، از «بار» و «پاها» در خط ناشی‌ازکشیده‌شدن دنبالهٔ بار برخاك منعکس شده است.

کشندهٔ این بار کیست ؟ ــ در این بند فقط با یك ضمیر ش بدو اشاره می‌رود :«در قفایش ...».

پیدا است که ــ دست‌کم در این بندــ توجه شاعر معطوف به این «بار» است نه‌به‌حامل آن، وگرنه از او چنین به اشاره سخن نمی‌گفت. در تمام بندهای اول شعرازاوبه‌همین‌گونه سخن می‌گوید . مثلا در بند دوم هم بایك ش («... در هذیان دردش ــ ») ودر بند سوم‌باضمایرمشترك خویش و خویشتن («در جان خویش...» و «زلالی خویشتن») همین و بس . یعنی، به زبان‌اهل دستور، در‌ــ حالت مضاف الیه به او اشاره می‌کند. آیا جزاین است‌که اوئی مطرح نیست بلکه بارو درد و رحم و زلالی منظور نظر است ؟ البته به گونهٔ دیگری هم از او نامی‌به‌میان می‌آید ؛ و آن دربرگردانی دیگر از قسمت اول است که‌دوبار تکرار می‌شود «ــ شتاب‌کن ناصری، شتاب‌کن!) این‌نام درعنوان‌شعر هم‌آمده اما با اینهمه هیچ تأکید و تکیهٔ خاصی برآن نمی‌شود ؛ همین‌قدر پیداست که حامل‌بار برای‌تماشائیانی که‌در مقام«مدعی» این‌برگردان‌ها راجائی‌بیرون ازفضای‌شعرفریاد می‌کنند نوعی هویت دارد. اما چنان خواهیم‌دید برگردان‌هاــحتی‌هنگامی که‌جذب جریان‌درونی‌شعرمی‌شوند واستحاله می‌یابند ــ کاملاازجریان‌اصلی‌آن بیرون می‌مانند وتابه‌آخرطنین بیگانه‌وار خود را حفظ می‌کنند . نخستین برگردان در پایان بنداول به صورت تقاضائی ریشخندآمیز یا رذیلانه از یك دهن‌یا شاید ازدهن‌های‌بسیاربه‌گوش می‌رسدکه «ــ تاج خاری برسرش بگذارید!»ولی این برگردان گوئی هیچ تأثیری در درونمایهٔ اصلی شعرندارد چون می‌بینیم که بند دوم با یك حرف و به‌بند اول عطف می‌شود وادامه می‌یابد:

[۲] آواز دراز دنبالهٔبار

در هذیان دردش

یکدست
رشته‌ئی آتشین
می‌رشت.

پنداری تو در خانه غرقهٔ کار خویشی ویکی در پیچ‌کوچه بانگی کرده است؛ حداکثر آن که کسانی با بانگ ریشخندآمیز و موهن خویش‌لحظه‌ئی آن آواز بی‌وقفه را فرو پوشانده‌اند.

شنوندهٔ «آواز» کیست؟ «او، (یا، شاعر) یا «تماشائیان» (دربخش‌دوم شعر) ؟ یاما، یا تمامی جهان در تمامی دوران‌ها؟

بی‌شك «تماشائیان» که نیستند. از آنان به «صف‌غوغا» یاد می‌شود که‌در قطب مخالف «آواز» قرار دارند . آن «آواز» را آنجا «او» می‌شنود ،و اینجاماو«شاعر» ، یعنی تمامی جهان در تمامی دوران‌ها . در دو بخش اول‌شعر تنها«او» شنونده است، ودر مجموع سه بخش آن ــ یعنی در سراسر شعرــ «شاعر» یاما.

گفتیم بند دوم با یك حرف عطف وربط و به بند اول می‌پیوندد،یعنی توجهی که گویا یك‌لحظهٔ ازآن «آواز»منحرف شده بود دیگر باره به‌آن بازمی‌ــ گردد. اما اینجاآن‌آواز دنبالهٔ چوبین‌بار ــ که به صفت «دراز» موصوف شده‌ــ سنگین‌تر می‌شود چون‌در «هذیان درد» او می‌گذرد. گوئی او در هذیان دردش به‌آن آواز گوش فرا می‌دهد، ودر جان او طولی می‌یابد که همچون‌رشته‌ئی بافته می‌شود و می‌گذرد. «دراز» صفت «آواز» است، اما صفت «خط‌سنگین و مرتعش» نیز هست چرا که کشیده شدن دنبالهٔ چوبین بار برخاك دیری‌پیش ازاین‌آغازشده‌است(وحدت تصویرو صدا) . آیااین «رشته»بدان جهت «آتشین» است‌که در زمینهٔ «هذیان درد» او می‌گذرد ؟ آیا از تب‌وتاب جان او است که‌آتش‌دراین‌رشته‌گرفته‌آن را «آتشین»کرده است؟ آیا آن «آواز» آتش به جان او زده ، یابادرد او سرشته شده رشته‌ئی آتشین ساخته است؟

پس تا اینجا یك آواز داریم، یك خط ویك رشته. خطی سنگین ومرتعش دربیرون،وبه‌موازات‌آن رشته‌ئی‌آتشین دردرون، و فراتر از این‌دو،آوازی‌دراز.

چرا بند اول شعر با عبارت «با آوازی یکدست» آغازشده است‌و مثلا نه بدین شکل که : «دنبالهٔ چوبین‌بار / باآوازی یکدست / خطی سنگین

ومرتعش برخاك می‌کشید»؟ ــ آیا این به سادگی یك فوت‌وفن زبانی یایك شگرد شعری است و پرسش ماچیزی است نالازم ؟ شاید . اما بنابر همان شگردها و فنون هنری می‌توانیم بگوئیم تأکیدی در کار بوده است که عبارت «با آوازی یکدست» در آغاز شعر و پیش ازدیگر اجزای جمله بیاید . حتی اگر در اینجا بخواهیم ــ با پیش کشیدن فنون دستوری از پاسخگوئی بدین سؤال طفره برویم ، بارسیدن به بنددوم ناگزیر می‌شویم بدان پاسخ دهیم، چراکه دراینجا «آواز» فاعل رشتن است. فاعل این عمل نه «او» است نه «هذیان درد»؛ بلکه به فصاحت تمام آن «آواز است که در متن «هذیان‌درد» او رشته‌ئی آتشین می‌ریسد. این یك نکته . و نکتهٔ دیگر: صفت «یکدست» که‌در بند اول دوبار به مثابهٔ صفت «آواز» آمده بود اینجا صفت «رشتهٔ‌آتشین» شده است(یعنی «یکدست» هم صفت آواز است‌هم قید رشتن). درد او چیست که آن رشته را آتشین می‌کند ؟ یادرد او از چیست؟ شعر در اینجا چیزی نمی‌گوید؛ شاید بند سوم راهنمائی مختصری بکند.

این بند دوم با برگردان حاشیه‌وار «ــ شتاب کن ناصری ، شتاب کن!» پایان می‌یابد .

بند سوم

[۳] از رحمی که در جان خویش یافت
سبك شد
وچونان قوئی
مغرور
در زلالی خوبشتن نگریست.

پیدا است که کسی (او، شاعر، یا شعر) اعتنائی به یاوه‌های تماشائیان ندارد. . شعر در اینجا به او، به شنوندهٔ آن آواز ، رومی‌کند.یابهتر:گوئی‌خود اوپس‌ازگوش‌فرادادن‌بدان آواز رشته‌گر در خویش می‌نگرد . به بلندی جان خویش که گوئی حاصل آن آواز است. گوئی دیگر از آن دردو هذیان درد رهایی یافته است، از وزنهٔ آن تب‌وتاب رها و سبك شده، واین سبکبالی و

رها شدگی معلول رحمی است که در جان خویش یافته است. تیرگی درد از جانش زدوده شده است، واوجانی زلال در تن پرملال خویش می‌بیند (در قسمت نگریستن بیش‌تر توضیح می‌دهم.)

محتمل است که مفهوم مخالف «سبك شدن» همانا باری برجان داشتن باشد. آن بارچیست؟ آیا سنگینی همان بارمادی است‌که بردوش می‌کشد ؟ آیا مفهوم مخالف «رحم» کینه است و نفرت (که گونه‌ئی «بی‌رحمی» است)؛ یادرد است و هذیان درد؟ آیا آن رشتهٔ آتشینی که در متن این هذیان‌درد رشته می‌شدرشتهٔ سرشتهٔ درد و نفرت و کینه (به تماشائیان ؟) بود؟ نه! که اگر چنین می‌بود دیگری بایست آن‌رشته در این‌بند به‌پایان رسیده باشدچراکه بافراز آمدن‌رحم‌وسبك شدن و زلالی جان دیگر برای درد و کینه و نفرت جائی باقی نمی‌ماند .اوگردن‌افروخته است . به پاکی و سفیدی و زلالی و بی‌آلایشی قوئی است. دل‌برکنده است و رها ، و سرشار و مالامال از رحم. دیگر چه جای‌درد آتشین‌است؟

اما با اینهمه آن رشته همچنان ادامه دارد و در بند چهارم به«ریسمان بی‌انتهای‌سرخ»مبدل می‌شود. پس این رشته‌بارحم و زلالی در تقابل نیست و کاری به هذیان‌دردندارد.در جان او دیگر دردنیست اما خواهیم دید که رشته‌اش به (ریسمان بی‌انتهای سرخ) بدل می‌شود . این ریسمان (که تحقق ملموس آن رشته‌ورشتن است) بافته از چیست؟ یا «آواز» چه چیزیاچه‌چیزهارا به هم بافته و رشته کرده است؟ ـ این بماند تا بعد . تاکنون دوضربه‌از برگردان‌ها به گوش‌رسیده، که در حاشیه‌بوده است ؛ اکنون برگردان سوم‌ـ یعنی «تازیانه‌اش بزنید!» به معرکه راه باز می‌کند برگردانی دخیل ، که این‌بار باهمه‌بیگانگی عذاب دهنده‌اش بی‌درنگ جذب جریان جداسر شعر می‌شود، چراکه بلافاصله پس ازآن شعرچنین ادامه می‌یابد:

[٤] رشتهٔ چرمباف
فرودآمد.

گوئی همه‌چیز در او رشته‌سان است، حتی تازیانه نیز «رشتهٔ چرمباف» است: تازیانگی خودرا از دست می‌دهد و «رشته» می‌شود گرچه واقعیت خود را

که «تازیانهٔ چرمباف» باشد رها نمی‌کند . هم واقعیت است هم نه — واقعیت؛ یا واقعیتی است که دیگر واقعیت نیست واقعیتی است که چون از صافی«او» گذشته هویت خودرا ازدست‌داده‌است. تازیانه‌نیست، رشته‌است. نمی‌گوید او تازیانه خورده است یا ضربه به او وارد آمده‌است. می‌گوید «فرودآمد». اما چه‌گونه؟به کجا؟ — او چنان در زلالی خویش فروشده با زلالی خوددرآمیخته است که گوئی دیگر جسمش به کارنیست؛ چندان زلال است وجانش چندان با زلالی سرشته و رشته است که گوئی دیگر تنی از او برجای نیست او همان رشته‌است، زلال و بی‌انتها، همه و هیچ. او «ریسمان» است، یا همچون رشته. او خود همان «ریسمان‌بی‌انتها» است:

[۵] وریسمان بی‌انتهای سرخ
درطول خویش
از گرهی‌بزرگ
برگذشت.

«گرهی بزرگ» در آن ریسمان بی‌انتهای سرخ پدید آمده واین حاصل فرود آمدن آن رشتهٔ چرمباف است. گوئی تازیانه به کالبدی در جهانی دیگر، نه برتنی‌از گوشت و خون در این جهان فرود آمده است؛ و حاصل‌آن «ضربه‌نیز نیست : گرهی‌است که‌در ریسمانی می‌پیچد . این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» به ابدیت پیوسته همان «رشتهٔ‌آتشین» بند دوم است واز آن آتشین حالی اکنون تنها «سرخی» به‌جا مانده است. «تازیانه» چون به ریسمان بی‌انتها فرود می‌آید خودنیز به «رشتهٔ» مبدل می‌شود بی‌آن که حتی لحظه‌ئی در امررشتن اخلال ایجادکند.رشتهٔ بافته زجانی که اکنون عطوفت و بلندی جان و زلالی بی‌انتها ومطلق‌است. فرود آمدن آن رشتهٔ چرمباف ابتذال و خشونت «خاك وناسوتی» در طول‌آن‌رشتهٔ بی‌انتهای سرخ (آسمانی و لاهوتی) جز به هیأت گرهی بزرگ «شاید قید استحکامی بیشتر» تأثیر نمی‌گذارد چرا که امر رشتن دیگر پایان‌یافته است و رشته به بی‌انتهائی پیوسته است و «برگذشت» دلالت برآن است. حرف عطف **و** (در **و ریسمان بی‌انتهای سرخ**) بی‌درنگ‌پس از فرود آمدن رشتهٔ چرمباف ، نشانهٔ آن است که دیگر وقفه‌ئی درکار نیست و

شاید هروهنی تنها به هرچه زلال‌تر شدن خویشتن او نیرو می‌دهد. یا بهتر : دیگر دراین مقام‌زلالی جان وهن و تازیانه را اثری نیست. این رشته دیگر گسستنی نیست. بی‌انتها است، مطلق است و جاوید . به‌همین سبب بند چهارم نیــز باتکرار برگردان «ــشتاب کن ناصری ! شتاب کن!» پایان می‌یابد. و تمامی بخش اول شعر ، وبه یك معنی، هستهٔ اصلی آن همین‌جا تمام می‌شود.

اینجا باید به طرح استحالهٔ این شعر توجهی دقیق‌تر کنیم. گفتیم «او»، در بنداول، درضمیرش عبارت «در قفایش ...» مختصر نشانی داردکه فقط ناظر به جسمیت او است. او حامل «بار» است و وجود او بسته به‌آن بار. نقش اصلی‌رابارو و دنبالهٔ چوبینش ، برعهده دارد نه او.

در بند دوم «هذیان دردش» مطرح است. او اینجا باری بر خویش است. آرام آرام استحالهٔ او شروع می‌شود. از دردمندی تابه زلالی از اینجا آغاز می‌شود . او در این مقام جانی دردمند و دستخوش هذیان است،حتی اگر این درد ، درد تن باشد بازتابش در جان اواست: عامل استحاله دهنده‌آوازی است که از بند اول آغاز شده و خطی سنگین و مرتعش برخاك کشیده است. گوئی دربنداول«آواز» در ورای او بوده است اما در بند دوم درجان‌او ــ که در بند درد استــ رشتن را آغاز می‌کند. جان او می‌شود آماج آواز و پایگاه و آغازگاه رستنی که در بند چهارم به بی‌نهایت می‌رسد.

در بندسوم نشانی از آواز نیست. بهتر بگوئیم : آوازی به‌گوش نمی‌رسد ، بلکه‌تمامی‌سخن از زلالی جان او است . گوئی دیگر نشانی ازجسمیت پیدانیست. در اینجا استحاله شوری و پروازی شگفت‌انگیز می‌گیرد.

بند چهارم اوج بلند جان اواست ، مقام «شدن» است، که اوئی و توئی‌او نیز در «ریسمان بی‌انتهای سرخ» محو شده است و از نظر تصویری هم‌این بند زیبائی وشکوه خاصی دارد: رشته‌ئی به رنگ سرخ آتشین که تابی نهایت امتداد یافته است! ــ اودر سه‌گام تن‌و دردمندی، وزلالی وریسمان بی‌انتها شدن سه‌پرش داشته و به مقصدومقصود رسیده است (« خام بدم، پخته شدم ، سوختم»؟) این استحالهٔ او است، و آنچه موجب استحاله می‌شود همان «آواز» است. امارهاشدن‌ازتن‌به‌آن‌معنا نیست که «ناصری»هم، با تن خویش ، با «او» به

«ریسمانِ بی‌انتهای سرخ» پیوسته است، یافی‌المثل روح او از قالب تن جدا شده ویه‌آسمان‌رفته‌است. نه ! ناصری از مردم ناصریه است که گوشت وپوستی و رگی به دنبال دارد ـ که از عنوان شعر چنین برمی‌آید . او دربخش اول شعر به جاودانگی‌می‌رسد، اما کالبد او، کماییش جهان بیرون او، دستمایهٔ دو بخش دیگرشعراست. شعر در بخش دوم و سوم از لامکانی و مقام بیزمانـــی ـ که زلالی‌جان اواست ـ به زمان و مکان ، یعنی به جهان بیرون باز می‌گردد. نبایدچنین‌پنداشت که پس این تعالی در خیال یا در ذهن صورت گرفته است. نه!اینهمه پرواز جان علوی او است . از دست دادن و رها شدن‌ازهستی‌مادی یاجسمیت‌است،وپیوستن به زلالی و بی‌انتهائی ، و نیستی ، در این معنا. اماناصری تنی‌دارد و گوشت وخونی . موجودی خیالی‌یا ملکوتی یا روح محض‌ومانندااین‌ها نیست . انسان است حامل باری‌گران و در میان مردمی می‌رود که به«صنت غوغا»و«تماشائیان» وصف شده‌اند . بیرون ازجان او چهانی‌هست، آسمانی دارد و زمینی با تماشائیانش ، و خاك‌پسته‌ئی با سوگوارانش ، که گواه مرگ در بخش های‌دوم‌وسوم شعر به این ناصری پرداخته می‌شود. این تمایـز میان«او»و«ناصری» پذیرفتن «دوئی» نیست.

□

قسمت دوم :

[٦] از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها
در پس پشت
به هم در افکنده،
و جانش را از آزارگران دینی گزنده
آزاد یافت:
«ـ مگرخود نمی‌خواست ، ورنه می‌توانست!»

جهان بیرون ازاو ــ که به شکل چند برگردان تجسم می‌یابد ــ نقشی در بخش اول شعر ندارد، حتی ازآن برگردانی که وارد جریان اصل شعر شده چنان سخن می‌رود که گوئی وارد جهان دیگر شده است. امادر بخش دوم شعر، او جهان بازگشته است اما هنوز از خلسه و جذبهٔ سیر خویش به تمامی بیرون نیامده راه انداخته‌اند . از این‌رو آنان به «صف‌غوغا» وصف شده‌اند، که چیزی‌جز همان غوغا، جز مشتی ذهن‌های گشاده نیستند. چه دورند ازآن «آواز»! اوبه جهان بازگشته است‌اما هنوز از خلسه و جذبهٔ سیر خویش به تمامی بیرون‌نیامده است. قوی به‌آسمان‌پریده را از خاک‌واز این خاکدان غوغائی مبهم به گوش می‌آید وبس.

از این «صف‌غوغا» یکی، که همان العازر باشد (که بنابر انجیل مرده‌ئی بود که از دم مسیحائی عیسی به زندگی بازگشت) جدا می‌شود، نه آن که به سوی‌اوبیاید،بلکه او پشت می‌کند و می‌رود: بی‌خیال و فارغ، نفسی به راحتی کشیده، بی‌اعتنا،شانه‌ئی انداخته ، سخن می‌گوید که «ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»، که خود کرده را تدبیر نیست ؟ این «مگر» هم «شاید»است هم «آیا»، آن «ورنه» هم شرط است. گوئی خود العازر هم به آنچه می‌گوید یقین ندارد ؛ با اینهمه پیش خود او رها می‌کند، گویا دیگر خیالش راحت شده‌است. نمی‌گوید شاید نمی‌تواند ، بلکه می‌گوید نمی‌خواهد. در واقع این سخن العازر وصف خود اواست و دربارهٔ خود او صادق‌تر است تا دربارهٔ «ناصری». او می‌پندارد که با این‌سخن جانش را از آزار دینی گزنده آزاد می‌کند. اما باآن نشتر به‌جان خویش زده است، دینش را به‌گرانی تمام زمان‌ها بدل کرده‌است.

«او» جانی دردمند داشت، اما به زلالی رسید. العازر جانی داشت که‌آزار دینی گزنده‌برآن‌سنگینی می‌کرد، اما با این سخن بیش از پیش‌گرانی وگزندگی آزار راتشدیدکرده‌است. بینوا العازر ، که مردهٔ همیشه است!

[۷] آسمان کوتاه
به سنگینی
برآواز روی درخاموشی رحم
فروافتاد ،

جهان درونی «او»ـ که «آواز رحم» اشاره بدان است ـ و جهان بیرون از او به‌گونه‌ئی بسیار هنرمندانه اینجا در کنار همند ، بی‌آن که یگانه باشند، یا از یك ذات باشند . گوئی بیدرنگ براثر سخن العازر است که «آسمان‌کوتاه» فرو می‌افتد . آیا به راستی آن «آواز رحم» روی درخاموشی دارد ؟ آیا روی در خاموشی داشتن به معنای ازبین رفتن است، یا دور و دورتر شدن؟ آسمانی‌که به سنگینی فروافتد بیشك صدائی دارد، آوازی است که برآوازی فرو می‌افتد ، اما چرا در شعر به‌گوش نمی‌رسد ؟ گوئی آسمان درخلا فرو می‌افتد.

در این بخش از شعر «آواز روی در خاموشی‌رحم» به گوش می‌رسد که دور می‌شود. گوئی کسی که‌به‌آن «آواز» گوش فرا می‌داده دیگر هیچ صدائی نمی‌شود ، یا آن «آواز» رفته است زیرا که دیگر هیچ سخنی از او نیست. خاکپشته‌ئی مانده است با سوگوارانی چند ، با ماه و خورشید درهم شده‌شان:

[۸] سوگواران

به خاکپشته برشدند

و خورشیدوماه

به هم

برآمد.

«به‌هم برآمدن» را «تنگدل شدن ، اندوهگین گشتن، غضبناك‌شدن» معنی کرده‌اند (فرهنگ معین) یا «پیوستن دوچیز، سربه‌هم آوردن» (فرهنگ‌معین)، آیا به معنی با هم برآمدن ، یعنی طلوع کردن است ؟من‌فکر می‌کنم که «درهم‌شدن» و منقلب شدن است. این‌دو سربه هم می‌آورند، درهم می‌شوند،وفرومی‌پاشند ، و هرگونه نوری از جهان رخت می‌بندد ، سیاهی و ظلمت برهمه‌جاگسترده می‌شود : نکتهٔ ظریف آن است که پس از سنگین‌فرود آمدن آسمان کوتاه برآواز روی در خاموشی رحم، خورشید و ماه به هم برنیامده‌اند گوئی چون سوگواران به خاکپشته برشدند چنین شده است . گوئی سیاهی سوگواران وپستی‌خاکپشته و غمناله و مویهٔ آنان است‌که خورشید و

ماه را درهم‌وتیره‌وآشفته کرده است . آسمان کوتاه ، که دلگیر و ابرناك و تیره است و ماه و خورشیدی ندارد ، گوئی با سیاهی سوگواران‌واندوهناکی غمنالهٔ آنان همساز است، گوئی خورشید و ماه این سوگواران است که بر خاکپشته فرود آمده‌است. چه جهان تیره و سنگین و دلگیر و نفس‌گیر ِ پرمویه و بی‌آسمان و بی‌خورشید و ماه و آشفته‌ئی ! چه خاکپشتهٔ پلشتی‌است‌این جهان سوگواران بی‌نور ، بی‌هوا، بی‌شادی، بی‌بلندی! واین جهان «تماشائیان» و «سوگواران» است، نه جهانی که «ریسمان بی‌انتهای سرخ» درآن می‌گذرد.

۲ نگریستن

گمان می‌کنید که به پایان گفتارمان رسیده‌ایم ؟ نه! باردیگر به شعر بازمی‌گردیم.

خواندیم که شعر با **آواز** آغاز می‌شود، و در بند دوم همین **آواز** رشته‌ئی آتشین می‌ریسدکه سرانجام به «ریسمان به، انتهای سرخ» بدل می‌شود، وهمین آواز است که‌درپایان‌شعر همچون «آواز روی درخاموشی رحم» دور می‌شود. شعر با **آواز** آغاز می‌شود و با آن پایان می‌یابد.

قسمت اول با عبارت «با آوازی یکدست» آغاز می‌شود که ظاهراً صدای خرت‌خرت چیزی آغاز شود؟ چه‌گونه ممکن است که آغاز شعری چنین است که در گوش او «آواز» است؟ چه‌گونه می‌شود که شعری با صدای خرت خرت چیزی آغاز می‌شود ؟ چه‌گونه ممکن است که آغاز شعری چنین بدآهنگ و گوشخراش باشد ؟ صدای خرت‌خرت چه‌گونه می‌تواند تعالی بخش باشد؟ وانگهی چرا در آغاز شعر، به زبان تصویرگران بگوئیم ، **آواز** در متن آمده است و **او** (به شکل ش) در پسزمینه و **خط سنگین و مرتعش** درپیشزمینه خرت‌خرتی یکنواخت و دنبالهٔ چوبین باری و خطی برخاك؟ چه‌گونه ممکن است شعری بایك‌چنین تراش الماسگون و ایجاز پر اعجازش با خرت‌خرتی یکنواخت (وکسالت آواز؟) آغاز شود؟ نه ! خرت‌خرت‌یکنواخت اندیشهٔ بیهوده‌ئی است. «آواز یکدست» بشنویم . آوازی یکدست ، یعنی آوازی ناب وهمساز، بی‌نقص و ناگسسته . آری ! شعر با آوازی نوازشگونه آغاز می‌شود . چه

لازم‌بود که «یکدست»، اگر به معنای «یکنواخت» می‌بود چنین به تأکید بیاید و بلافاصله تکرار شود؟ آیا این آواز، موسقی ناب ویکدستی نیست که در جهان («برخاك») طنین افکنده است ؟ مگر آواز از برخورد «بار» برخاك برنخاسته است ؟ اگر «یکدست» همان «یکنواخت» می‌بود آیا با «مرتعش» هماهنگ بود؟ اینجا ارتعاش به هم زنندهٔ یکدستی است. «آوازیکدست» همان خرت‌خرت یکنواخت‌نیست. بار چیست ؟ آیا این بار (بنابر شعر) جزبار رنج‌و درد وتنهائی...است ؟ و آیا این‌خاك جز جهان‌است؟ واقعی‌ترین و ملموس‌ترین شکل بیان درد و رنج و تنهائی که او می‌کشد جز بار می‌توانَدبود؟وملموس‌ترین‌وعینی‌ترین شکل بیان جهان ، جز خاك ، و زمان جز امتداد خطی‌سنگین‌و مرتعش؟ آیا «در قفایش...» جز «پس‌از او» معنای دیگری دارد ؟ آیا آن آواز،طنین‌آواز آن بار پس از او در جهان نیست ؟ این شعر دربارهٔاو،خواه ناصری‌باشدوخواه‌دیگری ، نیست . این شعر ، نه شعر که موسیقی است .این تجربهٔنخستین شعر ایرانی است، یعنی موسیقی‌ئی که به‌جای آن که به‌زبان نت‌بیان شده باشدبه‌زبان شعر بیان شده است. (این حرف مرا نباید با موسیقی کلام‌ووزن‌وآهنگ‌ومانند این‌ها اشتباه کرد) . واژهٔ آواز از یکسو ، و شکل یا طرح یابافت سه قسمتی شعر با ویژگی‌های آن، ووقوف به احوال شاعر دربارهٔ آگاهیش به موسیقی ــ که مرادم خصوصاً موسیقی کلاسیك اروپائی‌است‌ــ از سوی دیگراین باور را تأیید می‌کنند.

«مرگ‌ناصری» گوئی آوازیکدست و ناب و همساز(همسرایانی؟) است‌که چون اندکی‌ازاجرای آن بگذرد چون خطی سنگین و مرتعش شنیده می‌شود. آوازی‌ناب و مجرد ، سنگین و مرتعش ، بی‌نقص و یکدست. مرتعش‌از هذیان درد، و زلال از رحم، و بلند از غرور جان . صفت «یکدست» به‌این معنی است و آن را از دیدگاه موسیقی باید فهمید نه صوت تنها. دو صفت «سنگین‌ومرتعش» صفات موسقی (= آواز) است، یعنی از استمرار موسقی (=آواز) است‌که خطی سنگین و مرتعش پدید می‌آید . «مرگ‌ناصری» موسیقی‌ئی است‌که به گوش دل می‌شنویم‌وتصویری است از آن درجان ، نه تصویری پیش چشمان‌ما. آواز است‌واو، او است و آواز. او همان آواز سنگین و مرتعشی است که در جان بلند او می‌گذرد. هستی او همان آواز است. چنین می‌نماید که این آواز از قفای او به گوش می‌رسد . اما او شنوندهٔ آوازی است‌که در جان اومی‌گذرد.

در بند دوم او خود همان آوازِ است . آواز و رشتهٔ آتشین و آتشِ هذیانِ درد باهم عجین می‌شوند . او و آواز و درد در هم می‌آمیزند، رشته می‌شوند، در هم سرشته می‌شوند. پس آنگاه (در بند سوم) او دردِ خویش وا می‌نهد . کشفی می‌کند (« از رحمی که در جان خویش یافت، ...») و از این کشف، «بار» خویش فرو۔ می‌نهد، رها و سبك می‌شود .

آری ، شعر سه بخش دارد، چون سه «مووِمان» از یك اثر موسیقی کلاسیك که موضوع ظاهری آن «مرگ ناصری» است وحقیقت آن «زلالِ جان » است. شگفتا ! عرفان ایرانی در اینجا به گونه‌ئی عمیق تجلی می‌یابد . مووِمان اول خود به چهارقسمت یا چهاربند کوتاه و به هم‌پیوسته تقسیم می‌شود. بند اول از مووِمان اول با «آوازی یکدست / یکدست» آغاز می‌شود (مانند، مثلا، شروع میساسولمنیس بتهوون) واز همان آغاز سنگین و مرتعش است و اثری چون خطی برخاك برجای می‌گذارد، این آواز از همان آغاز نقش خویش را برجای می‌گذارد . در اینجا ضربه‌ئی به گونه‌ئی نابهنگام ، و ریشخندآمیز و بیرون از حال‌وهوا و یکدستی آواز به‌گوش می‌رسد (برگردان اول. این موسیقی می‌تواند با آواز همسرایانی همراه باشد ، واین برگردان هم می‌تواند صدای «تنور» می‌باشد که هماهنگ با ضربه‌ئی سنگین درمیان کربه‌گوش می‌رسد).

در بند دوم، پس از آن ضربهٔ برگردان ، تم نخستین بسط می‌یابد ودراین مقام دوتیرو در کشاکشند، که «آواز درازدنبالهٔ بار» است و «هذیان درد» (مانند تمام آثار موسیقی کلاسیك ، دومایه، دوتیرو ...) این دو درطول قسمت اول (و پایان قسمت سوم) باهم گاهی در کشاکش و سپس در همسازیند، وبا اینهمه رشته‌ئی می‌ریسند که پرشور و آتشین است (راستی از هرتمپوئی ، چون لنتو، اندانته، آداژیو و مانند این‌ها، که دل‌تان خواست می‌توانید بند اول را به‌آن بنامید، وبند دوم را با مصطلحاتی چون الگرتو ، الگرو ...). پایان بند دوم برگردانی است که با آهنگی خشماگین بیان می‌شود. ریشخند برگردان اول به خشم برگردان بند دوم بدل می‌شود. اما باز «یکدستی» آواز به هم ـ نمی‌خورد. گوئی او «از گمان واز یقین بالاتر» است.

بند سوم از مورمان اول، پس از برگردان دوم که ناصری را به شتافتن وا۔ می‌دارد، ملایم‌ترین و باشکوه‌ترین و بسیط‌ترین بخش این موسیقی است واین

مومان به اوج خود می‌رسد. در این بند ، موسیقی به تمامی، نه در جهان که درعالم‌جان‌می‌گذرد. (لطافت «مرگ‌قو»ی سن سانس را به یاد نمی‌آورد؟) او در خویشْ فرو می‌رود، در جان خودکشفی شگفت می‌کند، چیزی می‌یابد که اوراازهمه‌چیزمی‌رهاند و آزاد می‌کند، سبك می‌شود. موسیقی در اینجا لطافت خاصی می‌یابدورحم‌وعطوفتی را همگام با سبکبالی و دلشادی بیان می‌کند («از رحمی که درجان‌خویش یافت / سبك‌شد ...») از «هذیان درد» آزادمی‌شود، دیگر آتشی جانش را نمی‌سوزاند. سبك، سبکبال (چونان قوئی) دلشان، گردن افراخته (مغرور)، و زلال است، و خنکای آن ، آتش درونش را فرونشانده است.اوسراسرپاکی،سبکبالی ، گردن افراختگی ، دلشادی ، زلالی و خنکا است. از «خاك» رها شده ، ازْ زمان و مکان بیرون است (این بندازشعرنه‌زمان داردونه‌مکان) ؛ مجرد ، ناب ، نیالوده ، و زلال است . این‌کشف‌وشهوداواست. («در زلالی خویشتن نگریست») ؛ جانی است پراز مهر بیکران ، سرشاراز سربلندی و بلندی، پاکی و زلالی . «قو» شده است؛ نه ! او خود «قو»است. نادلبسته،شفاف‌وزلال ؛ نه ! او خود زلالی است. او همان زلالی جان بلندخویش است.بی‌کالبد،سبك‌ومجرد (همان حالتی‌است که درشعر «درلحظه» ــ در کتاب **ترانه‌های کوچك غربت ــ معلق و بی‌انتها** نامیده شده است.)جان است او. تمامی جهان است‌او، وأو بازلالی خویش درهمه چیز ، در تمامی هستی ، راه ــ یافته‌است، وهمه‌چیز در او . سبکبار ، بی‌دغدغه، دلاسوده وخوشدل . قوئی‌به **نیروانه** رسیده (**بودا** می‌گوید: رهرو صافی به قوئی ماند که دریاچه‌اش را رها کرده باشد. **دمه‌پده** ، شعر ۹۱). قواست‌و بیرنگی و زلالی . این پرواز بربال آن‌آوازاست،وقو در هوای زلالی خویشتن پران است. این جاودانگی اوست، بیزمانی قو است. درسموات جان می‌گذرد.

اما ، او جسمی داشت‌و باری ، وبرخاك می‌گذشت . درجان ، مجرد است و درتن،نامجرد.تن از خاك است و پابستهٔ خاك. آن اوج در عالم جان‌علوی است،اماتن‌نیز انکار نمی‌شود . چرا که ضربه های برگردان از ریشخند به خشم وأزخشم‌به‌خشونت‌رسیده‌است . (ضربه‌ئی بسیار سنگین و بسیار نامتناسب با حالِ هوای پرواز قو به‌گوشْ می‌رسد: «ــ تازیانه‌اش بزنید!») و «رشتهٔ چرمباف» فرود می‌آید. اما او با این ضربهٔ هراس‌انگیز از سیر در عوالم جان‌بازنمی‌ماند. اووقووتازیانه(رشتهٔ چرمباف) یگانه و «ریسمان بی‌انتها»اند . این ضربه حز

وقفه‌ئی درآن رشتهٔ به‌بی نهایت رسیده، در آن «ریسمان بی‌انتها»، دیگر چیزی نیست ، اما آیا موسیقی با این ضربهٔ هولناك ازسیر خویش فرومی‌افتد؟نه!همچنان در جاودانگی‌سیرمی‌کند. دیگر اوئی و قوئی در میانه نیست، جمله یکتا است و «ریسمان بی‌انتهای سرخ» است که همچنان در ابدیت استمرار می‌یابد. همه‌چیزدر مطلق ودر جاودانگی محو شده است . ضربهٔ چهارم به‌گوش می‌رسد . گوئی ضربهٔ‌بیهوده‌ئی‌است . باز ناصری را به شتافتن وا می‌دارند . اما اینجا دیگر نه مقام«ناصری»که مقام هیچ کس نیست. اینجا بیزمانی و خلسه‌ئی بی‌بازگشت است؛ همه است؛ جان،جان است، مجرد و بی‌انتها، «معلق‌وبی‌انتها».

این پایان مووِمان اول است.

□

بخشِ دوم‌شعر، مووِمان دوم این موسیقی است که به نوعی دانس ماکابر (Danse Macabre) می‌ماند .به‌نظر می‌رسد که این بخش پیش از این شروع شده است. برگردان‌های قسمت اول در بخش دوم، یا در مووِمان دوم مجال ظهور می‌یابد. آن ریشخند و خشم و خشونت اکنون در «صف‌غوغای تماشائیان» به اوج می‌رسد . این «صف‌غوغا» به هیاهوی اسکلت‌ها و رقص مردگان در گورستان می‌ماند که در این‌گونه آثار موسیقی (ماکابر) به گوش می‌رسد. «تماشائیان» دیده نمی‌شوند ، فقط شنیده می‌شوند ، آن‌ها هستی ندارند، بلکه «صف‌غوغا» هستند. جز این دیگر موجودیتی ندارند. جان او که به ابدیت پیوسته است‌بی بازگشت است، اما جسم او اکنون اندك دانستگی‌ئی به‌پیرامونش دارد. همچنان که می‌رود غوغای آن‌ها را می‌شنود . در اینجا گوئی«صف غوغا» درحاشیه قرار می‌گیرد و یکی از آن میان برجستگی می‌یابد وکم‌کم محو می‌شود(«گام‌زنان‌راه خود گرفت / دست‌ها / در پس پشت / به هم درافکنده ...»). او مردهٔ از گوربربرخاسته‌ئی است (العازر) که خود نه حضور حیات یا زندگان، که نشانهٔ مرگ متحرك است. العازر در قطب مخالف او قرار دارد،آنچه‌اوهست ، العازر نیست . در اینجا موسیقی لحنی و رنگی دیگرگونه دارد. در اینجا دیگر از آنهمه لطافت مووِمان اول نشانی نیست. میان این دو مووِمان هیچ شباهتی نیست، همچنان که میان عوالم او وعوالم

العازرهمانندی‌ئی نیست. او دلشاد و فارغبال وسبکبال، پرغرور و زلال وسرشار از رحم است. العازر بیخیال و بیدرد است («گام‌زنان.../ دست‌ها / درپس پشت / به هم درافکنده / و جانش‌را از آزارگران دینی گزنـــده / آزاد یافت») .میان عوالم این دو تضادی و فاصله‌ئی عظیم هست. العازر هیچ است .نمادی از آن «صف غوغا» است، نماد ناخوش آوازی است؛ زنده‌است، اما بی‌هیچ هویت معنوی . او نیز هیچ است،چون همه است. العازر پروسبك است،واوتهی‌وسبکبال . العازر از آزار گران جان خویش پراست، و او از هر آلودگی‌تهی،زلال.العازر خلاصی خود را ، که به یاوه آزادی می‌پندارد، در فریفتن خودمی‌جوید و رهائی خود را در دور شدن ازاو ، دربریدن وگسستن‌از او می‌بیند. اما به وهنی پست و داغ ننگ‌ابدی گرفتار می‌آید: «ــ مگرخود نمی‌خواست ، ورنه‌می‌توانست !» این سخن نه وصف ناصری که وصف اواست. او «ازرحمی‌که در جان خویش یافت / سبك شد ...» والعازر گونه‌ئـــی سنگدلی ــ که گذاشتن و رفتن ، توانستن و نخواستن و نکوشیدن و«گوش فراندادن» باشد ــ درخود می‌یابد . او به زلالی رسیده است والعازر به سیاهی، سیه‌روئی‌وسیه‌جانی. العازر به زیر بارننگی تن درمی‌دهد که آن را آزادی‌جان خویش از آزارگران دینی گزنده می‌پندارد. او قوئی سبکبال و زلال است و العازر ناچیزی از «صف‌غوغا»، تماشائیی باداغ ننگی بر پیشانی. او آواز بشارت رحم بود، و این غوغای سنگدلی و ناتوانی و پستی‌و زبونی. موومان دوم، یا موسیقی ماکابر، با ضربه‌ئی هولناك که همان سخن العازر باشد پایان می‌یابد. العازر دیگر همیشه مرده است.

□

قسمت سوم، موومان سوم این موسیقی است. نخست موسیقی ملایم و گوشنوازی به‌گوش می‌رسد ، که سرشار از عطوفت است و از نرمی ولطافت خاصی‌برخورداراست.این‌آواز رحم است که آرام آرام روی درخاموشی‌دارد. سپس ضربهٔ سنگین و هول‌انگیزی نواخته می‌شود که آن آواز رحم‌را در خود محومی‌کند.این«آسمان کوتاه» است که به سنگینی برآواز رحم فرو می‌افتد . آنگاه غمناله‌ئی به‌گونهٔ موسیقی غمگینی نواخته می‌شود که بارنگ سیاه سوگواران

و پستی خاکپشته همساز است . آهنگی بی‌شادی ، بی‌نور، بی‌بلندی ، بی‌آسمان، دلگیر ، بی‌خورشید و ماه ، درهم شده. موسیقی با دو ضربهٔ **به‌هم/برآمد** پایان‌می‌یابد.

آوازی که در چهار بند موومان اول به اوج رسیده بودو به بی‌انتهائی پیوسته‌بود،درموومان‌سوم،بسیار دور ، گوئی در جهانی دیگر ؛ به‌گوش می‌رسدو ضربه‌هائی چون فروریختن آسمان آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

بررسی زیبایی شناسی بورژوائی

زیبایی چیست؟

نوشته : کریستوفر کادول

ترجمهٔ نجف دریا بنــدری

زیبایی چیست ؟ آیا اصلا در این موضوع می‌توان بحث کرد؟ آیا می‌توان آن را به نحوی تعریف کرد که شالوده‌ای برای زیبایی شناسی باشد؟ آیا زیبایی فراوردهٔ هنر است ؟ یا فراوردهٔ طبیعت؟

تعریف کردن یعنی تحدید کردن ، مشخص کردن مرزهای آن چیزی که تعریف می‌شود . پس زیبایی برحسب هرآنچه نازیبا است تعریف می‌شود. این نازیبایی بر زیبایی محیط است، آن را تحدید و تعریف می‌کند. اما زیبایــی درمقابل نازیبایی نیست ، مقابل زیبایی زشتی است . با این حال نفس شناسایی زشتی حاکی از یك قوهٔ (فاکولته)[1] زیبایی شناختی است، وحاکــی از قریحه‌ای که هم در برابر زیبایی و هم در برابر زشتی واکنش نشان می‌دهد؛ و نمی‌توان گفت که کجا این یکی به پایان می‌رسد وآن دیگری آغاز می‌شود. خودزشتی یك ارزش زیبایی شناختی است : آدم‌های بدکارهٔ داستان ، پیکره‌های کریه و مضحك وموحش... همه بازیبایی تداخل دارند ، آن را پدیدمی‌آورند وتغذیه می‌کنند، همه در یك جهان زاندگی می‌کنند . هیچ‌جا نمی‌توانیم خط مشخصی بکشیم وبگوئیم که این سوی خط ، زیبایی است و آن‌سو زشتی . تمامی تجربهٔ انسانی، همهٔ غنا و پیچیدگی آن اشکال هنری که انسان تراشیده وکشیده ،

---

۱ ـ Faculty

نوشته‌است، همهٔ هیاکل گوناگون جانوران زنده و صحنه‌های متنوع طبیعت این دوپارگی‌ساده‌را نفی می‌کنند ، همه یك جهان را تشکیل می‌دهند، هرچند این جهان حاوی اضداد است، و بنابراین نیروهای پدیدآورندهٔ آن‌ها بی‌گمان از مرتبهٔ پائین‌تری سرچشمه می‌گیرند . زیبایی و زشتی ، شریف و وضیع،والا وپست ، همهٔ این مفاهیم متضاد وقتی که به نحو زیبایی شناختی به کار می‌روند، یکدیگر را دربردارند و تعیین آن‌ها باید از روی کیفیت‌هایی صورت گیرد جز کیفیت‌هایی که خود از آن برمی‌خیزند .

ما در برابر همهٔ چیزهای زیبا دقیقاً یك جور واکنش نشان نمی‌دهیم کیفیت‌های خاص هرچیزی به عاطفه رنگ خاص و یگانه‌ای می‌زنند . اگرچنین نبود ، یك‌چیز زیبا برای ما کافی می‌بود؛ یك گلدان یا تابلو نقاشی یاکوه‌همیشه برای‌انگیزش عواطف ما کفایت می‌کرد. اما چنین نیست. در عین‌حال، مسلم است که در همهٔپاسخ‌های ما باید شباهتی وجود داشته باشد، چون که ماهمهٔ آن‌ها را زیر یك عنوان «زیبایی‌شناسی» قرار می‌دهیم.

جالب‌تر از این تغییری است که در دوره‌های مختلف درپاسخ‌های ما در برابر چیزهای‌زیبا روی می‌دهد . هیچ عصری با زیبایی های دوران گذشته کاملا ارضانمی‌شود.بلکه چیزهای تازه پدید می‌آورد که با مقیاس‌های‌ذوق زمانه می‌خواند و با آن سنت‌های زیبایی که به ارث برده کاملا متفاوت‌است. اما این دید نوین از دید کهن خالی نیست . اشیای کهن همچنان زیبامی‌نمایند، ولی‌کیفیت‌های‌آن‌هااکنون از پشت نوعی‌مه به‌چشم می‌رسد ، یا از دیدگاه‌بلندی که باگذشت زمان حاصل شده است‌و در نتیجه رنگ وروی اشیاء تغییر می‌کند. زیبایی کهن درزیبایی‌نوین جمع شده است‌وآن عصری که کمتر می‌تواند با زیبایی‌های گذشته بسازد، و آنچه را که به چشم خودش زیبا است، بسیار متفاوت وبسیارانقلابی و بسیار سرکش می‌آفریند ، چنین عصری همان است که به نظر ما بیشتردارای‌زیبایی جلوه می‌کند . ما برای آثار هنری انقلابی وناراضی دورهٔ رونسانس ارزش قائلیم اما در آثار مقلدان هنریونان باستان یا «صورت پرستان» («فورمالیست‌ها»ی) خسته که اشیای زیبای زمان‌های گذشته را ماشین‌وار تکرار می‌کنند ، هیچ ارزشی نمی‌بینیم.

انسان در این دوران کما بیش همان انسانی که بوده است باقی می‌ماند،

اما تغییرات نقاشی و پیکرسازی وشعر و معماری او نشان می‌دهد که درهیچ مرحله‌ای تصور او از زیبایی ثابت نیست بلکه مدام گسترش می‌یابدو مفاهیم پیش را طردمی‌کند. همهٔ محتویات ربع مسکون ، حتی محتویات کل عـالم معلوم ، دراین‌پرتوافکنی غریب شرکت دارند. سرزمین‌های غنی امریکا، ژرفای بلورین دریاها، قلهٔ ابرها، پرندگان و حشرات ناشناس، جنگل‌ها و مرداب‌ها. قطب‌های خاموش واستوای تپنده ، در نظر هرنسل از آدمیان یك کیفیت زیبایی شناختی تازه پیدا می‌کنند وبه صورت اجزای طبیعتی درمی‌آیند که پیش از آن‌درخواب‌انسان‌هم‌ظاهر نشده است.

بادر نظر گرفتن این معنی ، تعریف «زیبایی» را آغاز می‌کنیم . یك فردانسانی‌به‌شیئی‌نگاه می‌کند و آن را زیبا می‌نامد . این رابطه‌ای است که میان این فردانسانی و شاید هزاران شیء ممکن است تکرار شود. این رابطـه چه چیزی دربرداردـ در این رابطه ذهن و عین «زیبایی» چیست»؟

این نه دریك‌رابطه، بلکه در همهٔ روابطی که انسان می‌گوید «این زیبا است» وجود دارد . بنا براین چیزی است مشترك میان همهٔ اشیای زیباوهمهٔ افراد انسانی که یك شیء رازیبا می‌بینند.

ساده‌ترین پاسخ این است که بگوئیم : خود آن فرد انسانی است که‌درمیان همهٔ اشیا مشترك است، و لذا زیبایی «در» خود انسان است زیبایی حالتی از انسان‌است. به‌نظر بعضی‌از زیبایی‌شناسان این‌راه حل بسیار ساده مسأله چنان‌بدیهی می‌نماید که هیچ‌حوصلهٔ شنیدن سخن دیگران را ندارند . این راه حلی است که آی.ای. ریچاردز و سی، کی. آگدان[1] پیشنهاد می‌کنند:

«زیبایی مربوط به اشیایی است که احساس عام[2] پدید می‌آورند. بنابراین وجه مشترك این روابط‌که در تحت آن‌ها انسان می‌گویـد «ایـن زیـبا است»، «احساس عام» او است اگر در همهٔ روابطی که یك فردانسانی شیئی را زیبا می‌بیندما چیز همانندی را جست وجو کنیم ، به‌یك‌چنین وجه‌مشترکی می‌رسیم، پس تعریف زیبایی معلوم شد. زیبایی عبارت است‌از «احساس‌عام».

۱ ــ I.A. Richards C.K. ogden; The Meaning of Meaning

۲ ــ Caenes Thesia

«احساس عام» اطلاق وسیعی دارد ، و در واقع تمامی تأثرات عصبی را که پدیدآورندهٔ احساس باشند شامل می‌شود. غالب عصب‌شناسان («نورولوگ‌ها») این فراگرد را به این‌صورت تصور می‌کنند که انگیزه‌های یاخته‌های دریافت کننده تأثرات ـ مخصوصاً انگیزه‌های مغزی ـ از طریق فعالیت Thalamic باعث پدید آمدن حالت‌هایی در میدان آگاهی موسوم به «احساس» می‌شوند. روشن است که هرچند عواطف زیبایی شناختی به این معنی در ذیل «احساس عام» قرار می‌گیرند چون که جنبهٔ هیجانی دارند، اما همهٔ تأثرات احساس عام تأثرات مربوط به اشیای زیبا نیستند. اگر چنین می‌بود، می‌بایست بگوئیم که هرنوع احساس لذت و غیر لذت مربوط به اشیای زیبا است . بنابراین، تعریف ریچاردزوآگدن نارسا است. یك کتلت خوك بریان ممکن است «احساس عام» قوی در ما پدید آورد، اما زیبا ـ یازشت ـ نیست. کتلت، به‌عنوان یك شیء زیبایی شناختی ، خنثی است.

پس این دو نویسنده چرا به این تعریف رسیده‌اند؟ این تعریف در واقع ازآن تعریف‌های نمونه‌وار بورژوایی است: زیبایی حالتی از انسان بورژوا است. این بی‌شباهت به‌بسیاری قضایای بورژوایی دیگر نیست که از انحطاط فلسفهٔ بورژوایی پس از هگل برخاسته‌اند و پوزیتیویسم نمایندهٔ آن‌است. به همین ترتیب برای بورژوا «حقیقت» عبارت است از یك شیوهٔ اقتصادی در توصیف پدیده‌ها ، علیت یعنی نحوهٔ اندیشیدن مساعد حال بورژوادربارهٔ پدیده‌ها. وهکذا. این فراوردهٔ یك فلسفهٔ «خسته» است.

تعریف زیبایی به‌عنوان «احساس عام» فراوردهٔ نهایی ماتریالیسم مکانیکی است . فراوردهٔ فلسفه‌ای است که محیط را به‌عنوان «همهٔ آنچه که بورژوائیست» تعریف می‌کند، در حالی که خود بورژوا فارغ و آزاد کنار آن ایستاده است. بدین ترتیب جهان ازهمهٔ ارزش‌های ناشی از رابطهٔ بورژوا و محیط خالی می‌شود ، زیرا که همهٔ این ارزش‌ها ، چون بورژوا را در بردارند، ازمحیط انتزاع می‌شوند ،وگرنه‌بورژوا را به محیطاش وابسته می‌سازند .

یك چنین محیط خالی از ارزشی در نهایت هیچ‌چیز شناخت پذیری دربر ندارد، و لذا اصلا هیچ چیزی دربر ندارد ، اما آن روزی که‌این‌نکته کشف می‌شودفرهنگ بورژوایی در چنان مرحله‌ای از تجزیه است که برایش هیچ

فرقی نمی‌کند که‌جهان یك جهان واقعی و رنگین و معین‌باشد یا بازی‌دیوانه‌وار معادلات.

(۱) اگر از یك طرف محیط از همهٔ ارزش‌های خالی می‌شود، از طرف‌دیگر این‌گونه ارزش‌ها را به خود بورژوا نسبت می‌دهند. این‌ارزش‌هامتعلق به او هستند . زیبایی در او است. اما به‌زودی معلوم می‌شود که این نسبت‌بــه هیچ‌روی‌باعث‌افزایش ارزش‌ها نمی‌شود.

زیراکه‌مگربه‌نظرماتریالیست‌های مکانیکی خود بورژواچیست ؟ یك بدن، گروهی از الکترون‌هاست، مجموعه‌ای است از خون و استخوان ویاخته‌های عصبی تابع قوانین فیزیولوژیك، بازتاب‌های مشروط ، «غریزه‌هـــا»، پس زیبایی و همهٔ ارزش‌های مانند آن چیزی جز فعالیت فیزیولوژیك‌نیستند. این نوع فیلسوف بورژوا پس ازآن که محیط را به ملکول‌ها واتم‌ها، وسرانجام به بردارها،تجزیه‌کردو همهٔ ارزش‌ها را به بورژوا انتقال داد، آن وقت‌کار خود را روی‌خودبورژوا آغاز می‌کند . خود بورژوا هم برای بورژوای دیگر محیط است؛ اوهم ماده است، بنابراین همهٔ ارزش‌هایی که از محیط انتزاع شده‌ودروجوداوانباشته شده بود حالا به سرعت به اعمال فیزیولوژیك و پدیده های بیو شیمیایی والکترونی تجزیه می‌شوند‌ـ یعنی چیزی جز یك‌مشت‌بردار نیستند .

این است کابوس بورژوا دربارهٔ گیتی در چنگال جبر مقدری که‌خود بورژوا را هم دربر می‌گیرد، و از وحشت این کابوس بودکه فیلسوف بورژوا به ایده‌آلیسم مطلق پناه برد .

(۲) اگر از آن سرقضیه شروع کنیم ، یعنی ذهن را مقدم بگیریــم، همهٔ کیفیت‌هایی که جزو محیط هستند از ذهن جدا می‌شوند. این برداشت را اگر درمورد روابط‌اشیای زیبا به کار ببریم، به این معنی خواهد بود که جنبه‌های منحصر به‌فرد اشیای زیبا، که ناشی از تفاوت‌های میان آن‌ها است، باید از این روابط انتزاع‌شوند تا آن‌گاه بتوانیم ماهیت زیبایی را کشف کنیم.

چشم سیال‌گوزن ، حجم جامد کوه ، سردی‌کوه یخ ، کیفیت‌هایی هستند نه‌مربوط‌به‌ذهن بلکه خاص اشیایی که ذهن برآن‌ها قرار می‌گیرد ، همهٔ این‌ها را باید انتزاع‌کرد، ، وسرانجام پس از حذف‌فردیت‌های محیط از زیبائی،

چنان‌که‌در روابط زیبا متمکن است، ما می‌مانیم و زیبایی مطلق ، مثال‌یا مفهوم زیبایی، .که امری است یکدست و عاری از جنبه‌های فردی، ولذا امری‌است کاملا ذهنی .

اما اشیای زیبا نسل‌به نسل فرق می‌کنند ، وبه نظر می‌آید پیش ازآن‌که انسان‌به‌وجودآیدوجود داشته‌اند . بنابر این «زیبائی» مستقل از مغز وجود دارد . پس به‌مفهوم‌مطلق‌زیبایی می‌رسیم که وجود مستقل از مغز انسان هااست. این همان زیبایی است‌که «زیبایی‌شناسان» ازآن بحث می‌کنند، وچیـزی جز یك «مفهوم» نیست، چیزی است بی‌رنگ ، مانند شبحی است سفیدپوش که پابرهنه گرد جهان می‌گردد. چنین مفهومی ماهیت انگلی دارد، زیرا کـه مانند زالو رنگ عاطفی را از اشیای زیبا می‌مکد ، وبا این‌حال‌آن اشیارادرست از آنچه مایهٔ خشنودی ما است خالی می‌کند . یعنی از خود بودن وفردبودنشان؛ این‌یعنی مرگ هنر، زیرا که قدرت هنرمند در آفرینش زیبایی تازه درآن بینشی نهفته‌است‌که او برای تشخیص تفاوت ، تازگی و فردیت فطری وبی‌مانند اشیای زیبا دارد. این مفهوم برای دوستدار زیبایی نیز مرگ‌بار است، زیرا که او اشیای‌زیبا_گل‌نرگس ، تابلو سزان ـــ را برای خاطر خودشان دوست می‌دارد. نه برای این‌که «مثال زیبایی» در آنها متجلی است. بنابراین وقتی که به انتهای ایده‌آلیسم بورژوایی وماتریالیسم مکانیکی بورژوایی در حوزهٔ ارزش‌ها می‌رسیم ، می‌بینیم که‌میان آن‌ها چندان فرقی نیستـ در هردو فلسفه زیبایی تجزیه می‌شود و به صورت یك چیز همگن و خالی ومرده درمی‌آید ـــ احساس عام‌یامثال مطلق .

***

البته درست است که احساس عام دررابطهٔ زیبایی دخالت دارد، چنان که موج عصبی‌تفاوت‌بالقوه نیز در رابطهٔ ادراك دخالت دارد، این جنبهٔ داستان تاچه‌اندازه‌اعتبار دارد ؟

اجازه بدهید چند کیفیت وارزش کلی را برحسب تصادف درنظر بگیریم:

گرما	سرما	افتخار	شادی
لذت	زیبایی	ترس	نفرت

همهٔ‌این‌ها را می‌توان هیجانی دانست: انسان احساس می‌کند شاد است،می‌ترسد،

دردمی‌کشد ، فلان‌چیز گرم است، فلان چیز زیبا است، ولی البته هر کدام‌ازاین احساس‌ها دبرطرز پدیدآمدن‌شان نمایندهٔ رابطه‌ای است میان انسان و محیط‌او. انسان براثر چیزی شاد می‌شود ، از چیزی لذت می‌برد اما روشن است که کار-بردهای این مفاهیم برای انسان فرق‌می‌کند. شادی، ترس، درد، وگرماهمه‌نتایج خلیجان‌های عصبی هستند ، همه یك جنبهٔ فیزیولوژیك مشترك دارند. ماشادی رادر خودمان حس‌می‌کنیم، واین نکته درمورد ترس و درد نیز صادق است، وحال آن‌که گرماو زیبایی را بیرون از خودمان حس کنیم یعنی درشیء خارجی. احساس‌مانتیجهٔ تجربهٔ ما است. مفهوم شادی را در نظر بگیریم . تجربه به‌ما نشان‌می‌دهدکه‌برخی‌اشیا در برخی موارد شادی را تداعی می‌کنند و در برخی موارد دیگر ناشادی را . می‌بینیم که دور شدن از آن اشیا به‌سوی‌اشیای دیگرلزوماً به معنای قطع شادی نیست . می‌بینیم که شادی در اوضاع بسیار متعددی‌ازرابطهٔ «من» با محیط باقی می‌ماند . شادی وجه مشترك این اوضاع است «من» نیز چنین است. محیط مشترك نیست بلکه در این اوضاع تفاوت می‌کند؛ پس ما شادی را واقع در «من» تشخیص می‌دهیم . بنابراین آدم شاد آدمی است که شادی را درخود دارد.

اما ترس ، یاشادی ، درعین حال که در تغییرات محیط نوعی‌همگونی از خودشان‌می‌دهند،نوعی ناهمگونی نیز نشان می‌دهند . در حقیقت ممکن‌است ببینیم که ترس یا شادی پس از پاره‌ای تغییرات محیط باقی می‌ماند، ولی ممکن است ببینیم که یك وضع خاص، مخصوصاً درمورد ترس، ناگهان و به شدت ثبات نفس («اگو») را به‌هم می‌زند و شادی یا مدل‌را به‌ترسی مبدل‌می‌کند. به‌این دلیل‌ماترس‌وشادی را به شکل یك ترس و یك شادی خاص تصور می‌کنیم ،که چیزی‌است‌غیرشخصی و مجزا ، که نه در محیط جای داردونه درخود ما، بلکه ناگهان‌برهردو فرود می‌آید .

دردرا،واقع‌درخودمان تشخیص می‌دهیم، وبا این حال آن را همچون چیزی‌بیگانه از خودمان که‌در وجود ما جایی بازکرده است احساس می‌کنیم. این‌تصورازاین جالازم می‌آید که (اولا) مافوراً بدن خود را از محیط کنار می‌کشیم (وبنابر این درد چیزی است بیگانه از ما که محیط برماتحمیل کرده است)، و (ثانیاً) درد غالباً کاهش نمی‌یابد وپس از کنار کشیدن از محیط بازهم‌دربدن‌ماوجوددارد،مانند درد دندان یا درد ناشی از ضربه (بنابراین

درد در درون ما واقع است.)

گرماوسرمارااما کاملا واقع در اشیا تشخیص می‌دهیم ، زیرا تجربه به‌ما نشان داده است که حرکات بدن ما همیشه مارا از منشأ گرما یاسرما دور می‌کند. بنابراین گرماوسرمادرخود ما نیستند . بلکه در محیط‌اند ، در مجموعهٔ روابط نفس و محیط، شادی ناپدید می‌شود ، در حالی که محیط هنوز باقی است،اما گرماوقتی‌ناپدید می‌شود که محیط تغییر می‌کند . بنابراین همان‌طور که شادی در نفس واقع است گرما واقع در محیط است.

آخر این‌که زیبایی ، مانند گرما و درد و ترس و شادی ولذت‌کاملا واقع‌در محیط است شیء خارجی است که زیباست: وقتی که ما یك شیء زیبارا می‌بینیم‌خودمان‌احساس زیبایی نمی‌کنیم.

به عبارت دیگر، تجربهٔ انسان این است‌که زیبایی یك کیفیت عینی است ــ نه تماماًعینی، زیرا که رابطه‌ای است میان ذهن و عین ــ اما عینی‌است،به همین نحو که گرما عینی است، زیبایی نیز مانند گرما درمیدان آگاهی انسان پدیدار و ناپدید می‌شود، برحسب این که انسان به‌شیء واقع در محیط‌نزدیك شود یا از آن دور شود، درحالی که در مدت این فراگرد «خودش» ثابت‌بماند.

وقتی که مردمان زیبایی را فارغ از زمان یا ابدی یا آسمانی می‌نامند همین‌رااحساس‌کرده‌اند، اما قبلا دیدیم که پذیرفتن این نکته ، جدا کردن دوستدار زیبایی از اشیای زیبا، یعنی مبدل کردن زیبا به یك‌مفهوم یا مثال بی‌رنگ‌یا به یك خلجان فیزیولوژیك .

ما می‌بینیم‌که مردمان در همهٔ اعصار دربارهٔ این‌که چه‌چیز سرد است و چه چیز گرم توافق دارند . به علاوه ، می‌توانیم تفاوت‌های درجهٔ حرارت را با تفاوت‌های‌حرکت ملکول‌ها مربوط کنیم ، و نیز با حرارت خون انسان که بالای آن‌همه‌چیز «گرم» به نظر می‌آید و زیر آن «سرد»، ازراه‌استنتاج‌مابه‌این عقیده‌می‌رسیم که‌آن‌حرکات ملکولی که نزد ما به معنای گرما است مدت‌هاپیش از انسان نیز وجود داشته است. این نکته به گرما یك وجود عینی مستقل ازانسان می‌بخشد. گرماکم‌وبیش از اعصاب حاسهٔ ما توصیف یا با سایر کیفیت‌ها (حرکت) مقایسه می‌شود.

اما نمی‌بینیم که مردمان برسر این که چه چیززیبا است در همهٔ اعصارتوافق

داشته‌باشند. برعکس، می‌بینیم که در هر عصری:

(الف) مردمان اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا برمی‌گزینند، یا جنبه‌ها و جزئیات دیگری از اشیای پیشین را برمی‌گزینند و تحسین‌می‌کنند.

(ب) مردمان نه تنها اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا (زیبایی در طبیعت) برمی‌گزینند، بلکه در هر عصری اشیای زیبای دیگری (زیبایی‌در هنر) می‌سازند.

(ج) ولی معمولا اشیایی که نسل‌های پیشین یافته یا ساخته است، نزد نسل‌های بعدی‌نیزبه‌عنوان اشیای زیبا پذیرفته می‌شود، و نقش نسل بعدی این‌است که‌یابرآن‌اشیا بیفزاید یا دریافت ما را از آن‌ها غنی‌تر سازد، یا این‌که‌درشناخت ما از کیفیت‌های آن تغییرات ظریفی بدهد.

هیچ‌کیفیت غیر زیبایی‌شناختی نمی‌توان یافت که بتوان برحسب آن زیبایی را مستقل از انسان دقیقاً، توصیف کرد، وحال‌آن که‌می‌توان از کیفیت‌های غیر حرارتی نام برد که برحسب آن‌ها بتوان حرارت را دقیقاً توصیف کرد. پس نمی‌توانیم‌با استنتاج واپس رونده زیبایی جهان را پیش از به‌وجود آمدن‌انسان‌توصیف‌کنیم؛ فقط می‌توانیم چنین فرض‌کنیم که، اگر انسان چنین جهانی رامی‌دید آن را زیبا می‌دانست. اما برای این‌کار باید شخص ناظر را موجود فرض‌کنیم؛ یعنی خودمان در حال تماشای جهان باشیم، ما نمی‌توانیم جهان رابه‌عنوان‌بازی معادلات غیر مشخصی تصور کنیم و بگوئیم که زیبایی در این معادلات‌بیان‌می‌شود، به همان نحو که معادلات فیزیك حرارت‌حرکات ملکولی‌را بیان می‌کنند.

این نکته که زیبایی را برخلاف شادی همچون یکی از خصائص محیط در نظر می‌گیریم، بااین‌نکته که ما نمی‌توانیم کیفیت های محیطی متناظری برای آن ذکر کنیم ـ کیفیت‌هایی‌که، چنان که درمورد حرارت‌دیدیم، بتوانند آن را مستقل از انسان توصیف کنند ـ چه‌گونه بایکدیگر سازگار می‌شوند؟ این سازش فقط درصورتی شدنی است که دررابطهٔ ذهن عین با شیء زیبانوعی‌سه‌پایگی برقرار باشد؛ یعنی درصورتی که علاوه بر ذهن برهنه و محیط برهنه یك‌وجه میانگین هم‌داشته باشیم، که براثر تغییرات ذهن‌تغییرنکندو بنابراین‌درحکم‌محیط در برابر ذهن باشد و در عین حال وقتی که محیط برهنه

تغییر نکرده‌می‌ماند، این‌وجه میانگین تغییر کند و توضیح دهندهٔ این امر باشد که ما در جریان تاریخ، اشیای مختلف را زیبا می‌نامیم یا زیبا می‌سازیم.

این وجه‌سوم‌راما در واقع داریم ؛ پیش از این هم به‌آن اشاره کردیم؛ این وجه عبارت است از انسان در تقابـل با انسان ــ یعنی جـامعه فرد انسانی، به عنوان آن موجود فطری و «وحشی» که به دنیا می‌آید، درطول مدت تاریخ چندان تغییری نمی‌کند ، ولی البته فرد انسانی‌سراسر تاریخ‌بشری‌را نمی‌پیماید ؛ فقط *انسان‌ها* در جامعه چنین می‌کنند. این است که در توضیح ارزیابی انسان از زیبایی در اعصار گوناگون قبلا در واقع‌پذیرفتیم که‌جامعه‌بستر تغییرات زیبائی است. بستری است که زیبایی نو در آن متولد می‌شود ، در تشریح ثبات محیط دراین جریان در واقع‌این‌نکته را پذیرفتیم‌که آن‌محیط‌عینی که زیبایی در آن واقع می‌شود درواقع امری است اجتماعی ، نه طبیعی. اگر زیبایی‌درمحیط تغییر ناپذیر واقع می‌شد، خود چه‌گونه می‌تـوانست تغییر کند؟ اگر انسان، که از لحاظ ساختمان فطری‌اش عمدتاً بی‌تغییر است، بدون یك واسطهٔ مادی بازمین و ستارگان بی‌تغییر روبه‌رو می‌شد ، زیبایی مدام در تغییر چه‌گونه پدید می‌آید؟ اما انسان طبیعت را از پشت عینك اجتماعی می‌بیند. «عینك» تعبیر کاملا درستی نیست، زیرا که خود انسان جزو جامعه است.

جامعه یك وجه میانگین حقیقی است‌برای‌فرد انسانی، جامعه‌درحکم محیط است و در ردیف خورشید و زمین و هوا قرارمی‌گیرد. اما برای طبیعت، جامعه در حکم یك نیروی فعال انسانی است. بنابراین دوحکمی بودن‌زیبایی‌به عنوان‌یك ارزش فقط در صورتی قابل حل است‌که آن را همچون یك فراوردهٔ اجتماعی‌در نظربگیریم، یعنی‌چیزی که‌در فراگردجامعه تولید می‌شود . در این فراگرد سراسر طبیعت دخالت‌دارد. انسان خودرا با فضای نامتناهی قیاس می‌کند، و زمـان خودرا از خورشید می‌گیرد. نفس داغ صحرا را در شهرهای خود حس می‌کند، و تنهایاگروه‌گروه‌برای‌مستقر شدن در جنگل به راه می‌افتد . در کشتی‌های ساختهٔ دست انسان روی دریای خالی به راه می‌افتد . تارهای فراگرد اجتماعی در دست‌های‌اینشتاین و آموندسون ، فروید و روتر فورد، کپلر و ماژلان به شکاف‌های دورتر و دورتر واقعیت راه می‌یابند . توده‌های زحمت‌کش‌جامعه‌بر چهرهٔ زمین شیار می‌زنند . کشاورز بیابان را به باغ میوه، به کشتزارمبدل

می‌کند.شکارگرتنهادرجنگل‌های وحشی ودریانورد دردریاهای تیره ، همه‌جزئی از فراگرد اجتماعی هستند . فراگرد اجتماعی همه‌جا زیبایی پدید می‌آورد، نه به عنوان‌یك‌مفهوم کلی ، بلکه همچون یك فراوردهٔ اجتماعی ، درست همان گونه که‌علم‌وسیاست‌ودیانت پدید می‌آورد.

اشاره کردیم که امکان دارد که حرارت را برحسب کیفیت‌های‌غیرحسی بیان کنیم ، چنان‌که حرارت دارای یك مقیاس عینی و متریك باشد که با تجربهٔ انسانی مربوط می‌شود ولی مستقل از آن است. اگر توصیف کامل حرارت به این زبان‌امکان داشت، ما می‌بایست به یك جهان‌واقع درخودو تعیین کنندهٔ خود برسیم. این هدف‌کامل امکان‌پذیر نیست . جهان کاملا غیر انسانی و خود گردان علم فیزیك وجود ندارد. در حرارت چیزی هست که‌احساس می‌شود، این چیز را فقط برحسب مفاهیم شخص مشاهده کننده می‌توان بیان کرد. با این همه،این‌احساس ، از حیث درجه و پدید آمدن‌اش ، می‌تواند کاملا به واسطهٔ کیفیت‌های تعیین شود. فلسفه بورژوایی می‌کوشد درهای دو جهان ذهنی و عینی را به یکدیگر ببندد ؛ می‌کوشد حرارت یا عینی تغییرکند،یا ذهنی.ماتریالیسم دیالکتیك این کار را نمی‌کند ، حرارت به واسطهٔ کیفیت‌های عینی تعیین می‌شود ، اما پدید آمدن یك تازگی در بردارد، چیزی درآن هست که‌خاص‌آن‌رویداداست.

این‌نکته درمورد زیبایی نیز صادق است. زیبایی به واسطهٔ کیفیت‌های غیر زیبا شناختی‌تعیین می‌شود ، که پدید آمدن یا ناپدید شدن آن وتغییروتحول آن‌راتوضیح‌می‌دهند . این کیفیت ها مانند مورد حرارت کیفیت‌های حرکتی نیستند : زیبائی‌شناسی حوزه خاص خودرا دارد. زیبایی را تنها در تجربه می‌توان‌شناخت،احساس کرد ، یا توصیف کرد، وتجربه امری است واقعی یك بارقهٔ اتفاقی در سطح ابرهای اتمی نیست. بلکه یکی از خواص واقعی ونیرومند گیتی‌است . آدمی که هرگز حرارت را احساس نکرده باشد، هرگز نمی‌تواند با مطالعهٔ نظریهٔ حرکتی حرارت آن را پیش خود تصور کند ؛هرقدر که‌بامفهوم‌حرکت آشنا باشد، آدمی که هرگز چیزهای زیبا ندیده باشد هرگز زیبایی‌رانمی‌شناسد،هرقدر که معلومات جامعه شناختی‌اش کامل باشد . زیبایی امری است اجتماعی . عینی است، زیرا که جدا از من ، در جامعه زندگی

می‌کند. لبخند پولیکتان هرمس[1] دارای کیفیت‌هایی است نه‌تنها در من بلکه در هلاس[2] که آن را پدید آورده است،وآنچه پیش از آن واز آن پس برای انسان روی داده‌است. اما زیبایی صرفاً ساکن در اجتماع به عنوان گروهی‌ازآدمیان‌نیست، بلکه در سراسر گیتی گسترش می‌یابد ، زیرا که‌جامعه، به عنوان یك‌ذهن فعال با همهٔ واقعیت به‌عنوان عین در ارتباط است .

شادی یك فراوردهٔ اجتماعی نیست ، چنان که فردانسان هم یك فراوردهٔ اجتماعی نیست،درست است که شادی در رابطهٔ من با محیطم‌پدید می‌آید ؛تجربهٔ من آن را پدید می‌آورد. اما این فراورده مانند گوشت بدن من غریزی‌وناپرورده است. مانند‌اندوه و خشم و عشق ، کیفیتی است که‌هنوز در دست جامعه‌دیگرگون نشده‌است، نزدهمهٔ افراد انسانی به یك شکل پدید می‌آید. ژئوتیپیك[3]است،من،به عنوان‌ذهن (عامل) فردی، آن‌را درارتباط با محیط ، به عنوان عین ، پدید می‌آورم .این‌پدیده‌مستقل‌از محیط نیست . اما شادی نیز مانند بیماری که فراوردهٔ محیط است یك فراوردهٔ اجتماعی نیست. نباید فرض‌کنیم که قضیه همیشه‌ازاین‌قرارخواهد بود ممکن است روزی برسد که انسان ، که روز به روز خودآگاه‌تر می‌شود، بتواند چیزهای شاد بسازد؛ همان‌طور که چیزهای زیبا می‌سازد محیط شاد نیز بسازد، آن روز شادی نیز درنظر اومانندزیبایی جلوه خواهد کرد، یعنی آن را نه در درون خود بلکه درمحیط خودخواهدیافت. انسان‌آفرینندهٔ شادی واندوه خواهد بود، نه بردهٔ آن‌ها، چنان‌که امروز آفرینندهٔ زیبایی و زشتی است. آن روز شاید شادی والاتر از زیبایی بنمایدیا شایدچنین‌بنمایدکه‌گوئی زیبایی بانوعی گسترش ساده شادی را دربر گرفته است، و آن چیزی که‌ما درخدمت‌اش کمر بسته‌ایم بازهم زیبایی است، گیرم این‌که زیبایی وسیع‌تروکلی‌تری است، نوعی شادی است که آن را آگاهانه می‌آفرینیم و عملا می‌بینیم.

زیبایی تنهاچیزی‌نیست که نقش‌دوگانهٔ عینی بودن‌برای‌فردوذهنی‌بودن برای محیط رابازی‌می‌کند،اخلاق‌وخوبی‌نیزهمین‌طورند؛آن‌هانیزبزرگ‌تر ازخودانسان وبیرون از او تصور می‌شوند، وبا این‌حال باجامعه تغییر می‌کنند و جز برحسب

۱ـ Pobycetan Hrmas ۲ـ Hellas ۳ـ Geuo Typical

مفاهیم جامعه‌شناختی قابل تبیین نیستند خدایان به آن شکل که در همهٔ افسانه‌ها ، ادیان و فلسفه‌های ما بعدطبیعی ظاهر می‌شود، یك‌چنین ارزشی است.

همان‌طور که زیبایی ، به عنوان یك خدای‌تخیلی ساکن در جامعه درمرحلهٔ خاص از تطور اجتماعی رخت از جامعه بیرون کشید وبااین حال زیبایی به‌عنوان یك ارزش‌عینی باقی ماند ، مفهوم مجرد آن نیز به عنوان یك شخص‌از جهان بیرون می‌رود، وبااین حال اخلاق و خوبی به عنوان ارزش‌های عینی بیرون‌از افراد باقی می‌مانند . هردو فراورده‌های اجتماعی هستند . حقیقت نیز ارزش دیگری ازاین‌قبیل‌است. ما نمی‌توانیم حقیقت را جدا از یك سخن حاوی‌حقیقت (راست) تصور کنیم ؛ این سخن امری‌است بشری، و حال آن که می‌دانیم که حقیقت چیزی‌نیست که‌من ، یك فرد انسانی ، آن را حقیقتی بدانم. حقیقت‌یك فراوردهٔ اجتماعی است؛ رابطهٔ خاصی است میان فرد، از طریق جامعه ، و بقیه ٔگیتی.

اما حقیقت، خوبی ، وزیبایی فراورده‌های اجتماعی صرف نیستند نقش‌های اجتماعی خاص آن‌ها، که انسان به عنوان فرد، انسان‌ها در جامعه،طبیعت به عنوان محیط ، واقعیت به عنوان دربرگیرندهٔ فرد و جامعه و محیط،همه درآن‌هادخالت‌دارند ، در میان خود باهم تفاوت می‌کنند و کیفیت خاص خود را پدید می‌آورند . درمورد زیبایی این کیفیت خاص چیست؟ زیبایی چیزی به‌ما می‌گوید، نه‌به‌آن صورت که یك سخن چیزی به‌ما می‌گوید، بلکه به‌آن صورت که یك نگاه‌چیزی به‌ما می‌گوید . یعنی دریافت یك کیفیت حقیقی . یك سخن راست هم چنین محتوایی دارد. اما معنی همان‌معنی نیست: آیا این فرق میان یك‌سخن‌راست‌ویك‌چیز زیبا چیست؟

در مورد تماس فرد با واقعیت ، فرد عواطف گوناگون را تجربه می‌کند، این‌عواطف،یاهیجانات، کیفیت‌های تازه‌اند . غریزه آن چیزی است‌که ما نام‌اش را تکرار سادهٔ عادت‌های موروثی می‌گذاریم، یعنی‌ازنو پدیدار شدن عادت‌های کهن. این‌گونه پاسخ‌های‌ساده به انگیزه‌های بیرون یادرونی روزبه روز فرق می‌کنند ، امابه‌نسبت‌آهنگ سریع زندگی اجتماعی نوعی یکدستی درآن‌ها هست که مارا هدایت می‌کند،این‌که آن‌ها را به عنوان چیزهای فرضی به عنوان‌غرایز، جدا کنیم. اوضاعی که پاسخ‌های غریزی درما برمی‌انگیزند . اما اجازه نمی‌دهند

که پدیدارشدن‌آن‌هابدون‌تغییر باشد ، بلکه تعلیق یا قطع شدن شکل (Pattern) آن‌ها را باعث می‌شوند ، هیجانات یا عواطف را پدید می‌آورند . نتیجهٔ‌چنین وضعی‌عبارت‌است‌از دیگرگون شدن ، یا مشروط شدن (پاولوف)، سرکوب شدن یا تصعید شدن (فروید) پاسخ‌ها . بدین ترتیب عواطف یا هیجانات درعین حال هم‌نشانهٔ‌پاسخ‌های عزیزی هستند و هم نشانهٔ تغییر آن در یك «وضع» یارابطهٔ ذهن ـ عین خاص.

غرایز به عنوان پاسخ‌های مکانیکی ناآگاه‌اند. آگاهی ـ که گروه خاصی‌از تحریکات عصبی وروابط آن‌ها با واقعیت است ـ خود این غرایز را «ناآگاه»، می‌نامد. منظور از این کلمه این‌است که «جزومانیست». اما همهٔ تحریکات‌عصبی، چون تحریکات مربوط‌به یك سلسلهٔ عصبی هستند ، به‌هم مربوط‌اند. پس‌حتی‌گروه تحریکات ناآگاه ،آن تحریکاتی که «جزو مانیستند»، هم در رابطهٔ غیرمستقیم با گروه‌تحریکات آگاهانه هستند. تحریکات ناآگاه ازآن جا که اثـری در حافظه برجامی‌گذارندبرای آگاهی شناخت پذیرند . ماهیت این‌گروه «ناآگاه» خارج از آگاهی چنان‌است‌که آثار خاصی در حافظه برجا می‌گذارند، اما این آثاروقتی پدید آمدند زائل شدنی نیستند . «خاطره»های ناآگاه ساده وضعیف و ثابت‌اند .خاطره‌های‌آگاه حساس و قوی و سیال‌اند.

هیجان‌ها، ماهیت آگاه دارند . انسان حالتی را احساس می‌کند. امـا هیجان‌ها ، عواطف ، به شکل رابطهٔ خاصی میان یك وضع ویك پاسخ فطری‌ظاهر می‌شوند.آن‌رابطهٔ میان وضع و پاسخ این عواطف را باعث می‌شود. آگاهـی رابطهٔ میان دوطرف‌ناآگاه است، یعنی رابطهٔ میان وضع و پاسخ این‌عواطـف را باعث می‌شود . آگاهی رابطهٔ میان دوطرف ناآگاه است، یعنی رابطهٔ میان بدن‌ومحیط .

اورگانیسم از طریق یاخته‌های عصبی دریافت کنندهٔ تأثرات خارجی،از طریق حواس بینایی و شنوایی و پساوایی و بویایی ـ که از میان‌آن‌هانزد انسان بینایی وشنوایی مسلط است‌ـ با اوضاع خارجی تماس می‌گیرد. اورگانیسم به واسطهٔ قوای فطری خاصی که درآن نهفته است‌ـ در کروموزوم‌های آن، در اعصاب سمپاتیك و پاراسمپاتیك آن، در تحریکات مغزی آن‌ـ پاسخ‌می‌دهد. البته میان دریافت‌کنندگان‌وضع خارجی و نشان دهندگان پاسخ فاصله‌ای نیست.

خود چشم دارای پاسخ‌های فطری است: و تحریك درخود اورگانیسم صورت می‌گیرد . درد شکم یك وضع است. اما «وضع» مورد نظر ما امری‌است‌حسی‌و خارجی؛ پاسخ امری است روانی و داخلی.

عاطفه‌ای که رابطهٔ جدید خاصی را میان یك وضع و یك پاسخ بیان‌می‌کند، به‌این دلیل دارای دوجزء سازندهٔ حسی و روانـــی است. چنین عــاطفه‌ای آمیزه‌ای از این دوجزء نیست،بلکه‌رابطه‌ای است میان‌آن‌دو طرف . وضع به‌عنوان صورت ظاهر می‌شود: وضع کنونی به‌عنوان یك دریافت ، به شکل صدا یا بوی شنیده‌شده،یااحساس پسودن ، وضع گذشته به شکل خاطره . پاسخ به صورت محتوای‌احساسی‌پدیدارمی‌شود ، به صورت ترس یا تمایل یا معدل وابسته به‌آن چیزی که به حواس‌عرضه‌شده است. هردوبه هم درمی‌آمیزند. هنگام اندیشیدن وضع به‌صورت خاطرهـ تصویر ، به صورت اندیشه ، رؤیا و مانند این ها پدیدار می‌شود، و پاسخ به‌صورت لحن احساس، یا رنگك عاطفی اندیشه در حالت تأمل، این رنگك عاطفی و ادراك بیشتر باهم ترکیب می‌شوند، زیرا درعین‌حال که اورگانیسم واندیشیدن‌یکی‌است، در حالت تأمل یك وضع واقعی «بیرونی‌و کنونی» وجود ندارد، هیجان آنچه را آلات حسی ادراك داشته‌اند درخود جذب کرده‌است؛ اندیشهٔ بدون تصویر به‌این دلیل امکان پذیر است.

بدین ترتیب آگاهی کلیتاً باید همچون گروه‌هایی از واقعیات در نظر گرفته شودکه می‌توان آن‌ها را به دودسته تقسیم کرد: احساس‌هــا یــا محتوای آگاهی ، و اوضاعی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم یا آن‌ها را به یاد می‌آوریم، یاصورت آگاهی : احساس‌ها ، میان همهٔ محتوا ، مشترك‌اند، امــا صورت در موردوضع‌حال و وضع گذشته فرق می‌کند . صورت مربوط به حال، ادراك‌است‌وصورت‌مربوط به گذشته، خاطره یا اندیشه .

چیزی که پاسخ تازه‌ای را نیانگیزد به‌طور ناآگاهانه ادراك شده است‌امری است‌عادی، همیشه هست ؛ ما توجهی به‌آن نداریم.

بنابراین میدان‌آگاهی‌نشان دهندهٔ دخالت عنصر تازه است در رابطهٔ‌میان اورگانیسم و وضع . پایهٔ هیجانی همان پایهٔ اورگانیسم است، واندیشه یاصورت ادراك عبارت‌است‌ازصورت وضع. اما این دو کاملا در یکدیگر تداخــل می‌کنند، و جدا ازهم نیستند.یکدیگر را تعیین می‌کنند . هرتغییری در آگاهــی تغییر

محیط راهم‌دربردارد . البته بسته به اجزای سازندهٔ آگاهی این تغییر ممکن است عمدتاًمربوط به اورگانیسم یا عمدتاً مربوط به محیط‌باشد. این تفاوت درجه ، که‌هرگزبه جایی نمی‌رسد که بتوانیم یکی از اجزا را مطلقاً این‌یاآن جزءبنامیم،حائزاهمیت است. یك ادراك خیلی «خالص» یا یك احساس «خیلی عمیق» در هردو مورد ناآگاهانه خواهد بود . آنچه آگاهی بیان می‌کند خالص بودن ادراك یازنده‌بودن احساس نیست، بلکه تغییر رابطهٔ میان‌آن‌ها است، یعنی اصطکاك آن‌ها، بنابراین‌آگاهی عبارت است‌از تغییر ، یعنی دخالت عنصر تازه . آگاهی مرکز یا مجمع عناصر تازه است در رابطهٔ میان انسان با واقعیت این کیفیت‌های تازه به یکدیگر متصل می‌شوندومیدان‌آگاهی را پدید می‌آورند، چنان که از اتصال باکتری‌ها ، سروم پدید می‌آید . میدان آگاهی ایستا نیست؛ بزرگ می‌شود، تغییر می‌کند و گسترش می‌یابد. آگاهی تعیین کنندهٔ عمل خویش نیست، بلکه برعکس، این میدان نشان دهندهٔ رابطهٔ تعیین کنندگی است میان اورگانیسم‌و باقی واقعیت.

دربررسی‌این‌محتویات آگاهی می‌توان آن‌ها را چنان دسته‌بندی کرد که صورت‌ها ، ادراك و خاطرهٔ اوضاعی که در واقعیت به‌آن‌ها برمی‌خوریم پاره‌ای واقعیت که ظاهراً در آگاهی ما جای گرفته‌اند، مورد توجه‌خاص قرار گیرند. دراین صورت، بررسی آگاهی عبارت است. ازبررسی، پاره‌های‌واقعیت جای گرفته در آگاهی، یاقسمت‌هایی از واقعیت‌هایی از واقعیت بیرونی که در میدان آگاهی قرار دارند . این واقعیت بیرونی را معمولا «واقعیت»صرف می‌نامند ،وبنابراین‌بررسی آگاهی به معنای بررسی واقعیت است.

هدف این بررسی، حقیقت است. منظور علم نیز جزاین نیست، هرقدر که قسمت‌های «وضعی» میدان آگاهی خود را از قسمت‌های دیگر بیشتر جدا کنند ،ماچنین‌فرض می‌گیریم که واقعیت را بیشتر فراچنگ آورده‌ایم. این برنامه البته بیش از هرچیز برنامهٔ علم «فیزیك» است.

امادرست‌به‌همان دلیل که همهٔ محتویات میدان آگاهی ، از آن جاکه نشان دهندهٔ دخالت‌عنصر تازه در رابطهٔ میان ذهن و عین هستند ، عاطفه وادراك، احساس‌وخاطره،هردورادر بردارند ، درواقع هرگز یك کیفیت آگاه رانمی‌توان یافت که وضع مطلق و عاری از احساس باشند.

بنابراین ، دنبال کردن برنامهٔ علم فیزیک به تدریج جهان واقعیت را از همهٔ کیفیت‌های آگاهی که در آن‌ها رنگ عاطفی یا «عامل‌ذهنی» چنین باشد، خالی می‌کند . این یعنی خالی کردن جهان واقعی ـــ موضوع علم ـــ از واقعیت کلیتاً. جهانی به صورت گروهی از معادلات صرف‌درمی‌آید.

اما معادلات امور ذهنی هستند و قوانین قیاس میان خود کیفیت‌ها را نشان می‌دهند . بدین‌ترتیب جهان‌واقعی در حقیقت‌مبدل به هیچ‌می‌شود ـــ جهان خشك‌و خالی که هیچ اشتهایی را برنمی‌انگیزد . این جهان‌سرانجام بی معنی می‌شود. پس باآن که علم از میان همهٔ فعالیت‌های انسانی یگانه فعالیتی است که هدف‌اش دست یافتن به حقیقت وبیرون کشیدن عناصر وضعی «خالص» از آگاهی ما است ، این فعالیت اگر به حد نهائی خود کشانده شوند، از حقیقت سلب‌حقیقت می‌کند، زیرا که حقیقت نوعی طرز برخوردعاطفی، نوعی رابطهٔ میان اورگانیسم و محیط رادر بردارد ، ولی همین طرز برخورد یا رابطه است‌که آن‌را پدید می‌آورد . حقیقت هرگز نمی‌تواند معیاری از یك دستگاه کامل‌واحدهای اندازه‌گیری باشد که به‌خودی‌خودکافی ووافی شناخته شوند. زیرا که دایرهٔ واحدهای اندازه‌گیری دایرهٔ مسدودی‌است: این واحدها جهان‌خاص‌خود را تشکیل می‌دهند. در این جهان تنها «ملاك اعتبار از انسجام (عدم‌تناقض) است.» سؤالی که ما در برابر دستگاه واحدهای اندازه‌گیری طرح می‌کنیم این است که: آیا این جهان کاملا بسته‌است؟ اما در پایان تحلیل بازبه همان اصول نخستین خودباز می‌گردیم ؟ این انسجام به کلی غیر ازآن چیزی است که‌نام‌اش راحقیقت می‌گذاریم، یعنی هدف دانش‌مندان، که الهام بخش کار توان فرسای آن‌ها است.

پس حقیقت چیست؟ در واقع چرا ما میدان آگاهی را در جست‌وجوی‌آن کندوکاو می‌کنیم؟ میدان آگاهی ایستا نیست ، بلکه براثر تغییرات پدید می‌آید .

آگاهی عبارت است از فراورده یا اطلاعات عاطفی ناشی از اصطکاك پاسخ اورگانیسم با وضعی که پاسخ درست با آن میزان نشده است. این اصطکاك که هردوطرف‌رادیگرگون‌می‌سازد، در رفتار اورگانیسم به‌صورت یك‌دیگرگونی ضبط می‌شود، ودر آگاهی آن‌به‌صورت یك احساس و یك اندیشه. این میدان آگاهی دیگرگون می‌شودوجریان یافتن و بازفراهم‌آمدن آن قوانین خاص خود را دارد.

انسان‌می‌اندیشد،نقشه‌می‌کشد ، اداره می‌کند ، آگاهی دخالت دائمی عنصر تازه است ؛ آگاهی نشانهٔ یك دیگرگونی رفتاری است . انسان از تجربه «می‌آموزد»، یعنی از دخالت عنصر تازه در اورگانیسم خود. آگاهی نتیجه کنش‌وواکنش‌است، و راهنمای کنش.

اماکنش‌مستلزم وجود اورگانیسم است. اورگانیسم است‌که عمل می‌کند. اگر آگاهی چیزی جزحاصل جمع دیگرگونی‌های رفتاری فرد برای راهنمایی‌او در اوضاع تازه‌نباشد، اگر اصطکاك اورگانیسم و محیط را تغییر دهد، حقیقت ملاك‌عمل است. جزء سازندهٔ آگاهی فقط براثر تنش میان پاسخ و وضعی که مانند دست و دستکش باهم نمی‌خوانند پدیدمی‌آید، و چون دراین‌رابطه ناهماهنگی هست، انرژی، حرارت ، ادراك ، احساس پدید می‌آید ، چنان‌که وقتی دست‌رابه زور دردستکش می‌کنیم شکل دست و دستکش هردو تغییرمی‌کند. بنابراین حقیقت چیزی است که انسان در تلاش برای دیگرگون ساختن جهان به‌دست‌می‌آورد. وابسته درجریان تغییر دادن جهان ، انسان خود را هم تغییر می‌دهد.

به این دلیل است‌که علم هرگز فرضیهٔ صرف نیست. همیشه فرضیه‌است به اضافهٔ آزمایش . در آزمایش تنش یاتضادوجوددارد– میان عقایدانسان،مجموع پاسخ‌های اوکه نتیجهٔ تجربه‌های پیشین است ، و یك وضع خاص. این آزمایش احساس یا اکتشاف پاره‌ای از واقعیت‌که باپاسخ ما نمی‌خواند ، حاوی تضاد است در نتیجه فرضیه عوض می‌شود. آگاهی انسان تغییر می‌کند .

به‌این‌ترتیب ، تاریخ علم عبارت ست از دیگرگون شدن مداوم فرضیه براثر آزمایش . براثر هر دیگرگونی، رابطهٔ انسان با واقعیت عینی تغییر می‌کند– انسان ازصورت‌موجودی‌درمرکز گیتی به‌صورت موجودی در حاشیهٔ آن درمی‌آید، و سپس به‌صورت انسانی‌که درمکان مطلقی قرار نگرفته است. حقیقت همیشه به شکل کنش و واکنش نتیجه بخش انسان با محیط ظاهرمی‌شود. انسان باتحلیل کردن، پا برپا کردن یك جهان کاذب درآزمایشگاه‌خود، باتغییرموضع دادن‌برای دیدن خسوف‌وکسوف ، با آزمایش کردن در نور مصنوعی – ازهمهٔ این‌راه‌ها، انسان‌واقعیت را دیگرگون می‌سازد ، و همهٔ این‌ها مقدمهٔ دیگرگونی‌های بسیار بزرگ‌تر می‌شوند ،مقدمهٔ‌ساختن پل‌ها، کشتی‌ها ، جاده‌ها ، شخم‌زدن زمین‌ها،

هربار، انسان بادیگرگون ساختن واقعیت حقیقت تازه‌ای پدید می‌آورد ، وآن حقیقت را فقط بااین‌دیگرگونی پیدا می‌کند .

بنابر این حقیقت جز در جریان عمل امری است بی‌معنی ، کوشش برای دست‌یافتن به‌آن، به صرف بررسی میدان آگاهی از راه اندیشه «محض»، نتیجه‌اش حقیقت نیست، بلکه انسجام (عدم تناقض) خشك‌و خالی است. یعنی محتویات ذهن را با یکدیگر قیاس کرده‌ایم ، بدون این‌که خلجانی از بیرون آرامش آن را به هم‌زده باشد، وحال‌آن‌که‌درواقع‌همین خلجان‌هادر تاریخ گذشتهٔ آگاهی آن‌را پدید آورنده‌اند . از آن‌جا که تعداد جهان‌های منسجم ممکن بی‌شماراست، ملاك واقعیت‌هم‌می‌تواند به تعداد آدم‌هایی باشد که تجربهٔ آگاهی متفاوت دارند.

اما عمل کردن به طبیعت ، اگر قرار است موثرباشد ، مستلزم همکاری است. اورگانیسمی که بیشتر به حقیقت دست یافته باشد، اورگانیسمی که بیشتردر محیط خود دخالت کرده و آن را تغییر داده باشد ، آن اورگانیسمی‌است‌که دراین کار تغییردادن محیط ، بیشتر توانایی همکاری با اورگانیسم‌های دیگررا خواهد داشت. نفس تلفیق شدن اورگانیسم‌ها از طریق تقسیم‌کار یك‌دیگرگونی کیفی به‌وجود می‌آورد. آنچه میلیون‌ها اورگانیسم یکایك انجام می‌دهند در قیاس با کاری که‌باهمکاری یکدیگر در جهت یك هدف مشترك می‌توانند انجام دهند به حساب نمی‌آید. حقیقت به‌عنوان نتیجهٔ فراگرد کار پدیدار می‌شود، زیرا فراگرد کار است‌که همکاری اورگانیسم‌هارا تقاضا و درعین حال‌تحمیل‌می‌کند.

بدین ترتیب یك‌وجه واسطه نیز دو حقیقت پدیدار می‌شود ، که ما نخست آن‌را به‌عنوان نتیجهٔ تماس اورگانیسم برهنه با محیط برهنه تحلیل کردیم اما اکنون اورگانیسم برهنه با جامعه و فرهنگ آن تماس پیدا می‌کند ، و تماس محیط نیز با اورگانیسم تنهانیست، بلکه با دستگاه عظیم همکاری انسان‌ها است.

در حقیقت این‌امر از همان آغاز پیش‌می‌آید . خود فراگرد کار باعث پدید آمدن‌همکاری‌می‌شود ، و این همکاری پاسخ‌های اورگانیسم را دیگرگون می‌سازد وگسترش می‌دهد و به تعداد کافی اوضاعی را پیش می‌آورد که امکان سخن گفتن از «حقیقت» را ایجاد می‌کنند . از همان آغاز ، فراگردکار، به‌واسطهٔ‌جامعه‌ای که پدید می‌آورد ، در تولید حقیقت نقش وجه‌واسط را

بازی می‌کند.

ازهمان آغاز فراگرد کار ، سرمایه مادی راپدید می‌آورد. این‌سرمایه که‌در آغاز بسیار ساده است‌وبه‌صورت ابزارها ورسم‌ها و اشیای علمی ـ افسونی و دانه‌ها و کلبه‌ها و مانند این‌ها درمی‌آید ، در مراحل آغاز تمدن دارای‌نهایت اهمیت است.رابطهٔ مهم این اشکال‌سرمایه‌با بحث ما این‌است‌که همهٔ‌این‌فراورده‌های پایدار حقیقت اجتماعی دربردارند. خود شخم نیز مانند دستوربه‌کاربردن آن توضیحی است دربارهٔ ماهیت واقعیت . هریك از این دو بدون آن دیگری بیهوده است، هریك پدید آمدن آن‌دیگری راممکن‌می‌سازد. همهٔ این‌فرآورده‌های اجتماعی را ماهیت‌واقعیت پدید آورده است، اما صورت آن‌ها را اورگانیسم درجریان کنش‌و واکنش خود با واقعیت به آن‌ها داده است. ماهیت زمین‌ها و گیاهان انواع خاصی از همکاری را در جریان کشت وبرداشت به‌اورگانیسم‌ها تحمیل‌می‌کندوشکل‌شخم را هم معین می‌سازد .

همکاری زبان‌رابراورگانیسم ها تحمیل می‌کند ، تا از طریق آن بتوانند وظایف خود را به یکدیگر بفهمانند و یکدیگر را به اجرای‌این وظایف‌وادارند. فراگردکار پس از آن که تثبیت شد، و دامنهٔ آن از رصدگیری ستارگان گرفته تا سامان دادن همهٔ روابط انسانی را در برگرفت، وتا کار انتزاعی اختراع‌اعداد نیزپیش رفت، به گردآوری و انباشتن حقیقت می‌پردازد. حقیقت روزبه‌روز افزایش می‌یابد و پیش می‌رود. اورگانیسم برهنهٔ امروز از همان روز تولد با سرمایهٔ کلانی از حقیقت اجتماعی به‌صورت ساختمان‌ها ، قوانین ، کتاب‌ها، ماشین‌ها ، اشکال‌سیاسی، ابزارها ، کارهای‌مهندسی و علوم کامل روبه‌رومی‌شود. همهٔ این‌ها از همکاری سرچشمه می‌گیرند، همه‌ماهیت اجتماعی واشتراکی دارند. حقیقت که‌ازاین سرمایه پدید می‌آید عبارت است از رابطهٔ گذشتهٔ جامعه‌بامحیط که براثرقرن‌ها تجربه انباشته شده است. حقیقت در واقع آفریدهٔ کش‌مکش میان اورگانیسم‌های اجتماعی‌است واوضاع تازه ، در فراگردکار .

اما غنا و بغرنجی این حقیقت «منجمد»، پیچیدگی یك فرهنگ پیشرفته و جامعهٔ در حال‌کار، باعث می‌شود که اورگانیسم برهنه با بیشتر تعداد ممکن «اوضاع» روبه‌رو گردد. این نیز بالاترین حد ممکن فعالیت آگاهی انسان را باعث‌می‌شود و حداعلای دیگرسانی متقابل پاسخ‌ها ، غرایز و محیط مادی‌را

به‌دنبال می‌آورد، درنتیجه ، دخالت سریع عنصر تازه روی می‌دهد . خـــود این جریان نیزحقیقت‌تازه‌پدید می‌آورد . انسان ، به‌عنوان فرد تجربه‌کننده ، خودرا در حال نفی‌دائم حقایق محیط اجتماعی خود می‌بیند .

بدین ترتیب علت تضادهای ظاهری حقیقت آشکار می‌شود. حقیقت امری واقع در محیط، امری عینی و مستقل از من به نظر می‌رسد. اما کوشش بـــرای انتزاع کردن یك حقیقت کاملا غیر ذهنی در تجربه نتیجه‌ای جز آحاد اندازه‌گیری به بار نمی‌آورد، به‌علاوه ، محیط فقط به کندی دیگرگون می‌شود، و حـــال آن‌که حقیقت علم یا واقعیت ، به صورتی که انسان را می‌شناسد، به سرعت تغییر می‌کند.

پس حقیقت امری است واقع در محیط من ، یعنی در فرهنگ من،در فراورده‌های پایدار فراگرد کار . پس حقایق ، با آن که از حیث نداشتن تازگی و وابستگی به پاسخ‌های موروثی من باهم مشابه‌اند، در عین حال از این حیث تفاوت دارند که پاسخ‌ها از ناخودآگاه من، از درون من، ناشی می‌شوند و حال آن که میراث‌های فرهنگی به شکل «اوضاع» ، به شکل چیزهایی که من آموخته‌ام، یا به من گفته‌اند و آموخته‌اند ، به شکل تجربه ، به شکل محیط به من می‌رسند. اما من خود را به ملاك‌های اجتماعی حقیقت وابسته نمی‌دانم؛ برعکس ، کار من این است که هرکجا تجربهٔ من با این حقایق تناقض داشته باشد، صورت‌بندی آن‌هـــا را تغییر دهم.

***

اما خواهید گفت که بحث ما دربارهٔ زیبائی بود، و حال آن که فقط حقیقت را که به دست آورده‌ایم ، در زمانی که شعر بورژوایی انگلیسی دراوج خود بود و فلسفهٔ بورژوایی آلمان نیز به‌ذورهٔ خود نزدیك می‌شد، کیتس چنیـــن سروده‌است:

زیبائی حقیقت است و حقیقت زیبایی

دراین جهان چیزی جز این نمی‌دانی و نیاز نیست که بدانی .

یك شاعر مدرن بورژوا ، تی.اس.الیوت، گفته‌است که از فهم این گفتهٔ کیتس عاجزاست، چنان که فلاسفهٔ مدرن بورژوا هم از فهم دیالکتیك هگل عاجزاند. اما دیدیم که جست‌وجوی حقیقت یعنی بررسی عناصر عینی در میدان آگاهی

همچنین دیدیم که عناصر تماماً عینی هرگز به‌دست نمی‌آیند. جهانی‌که براین پایه‌بناشده باشد به آحاد اندازه‌گیری تجزیه می‌شود و حقیقت به صورت انسجام (عدم تناقض) درمی‌آید . هرادراك یا اندیشه‌ای یك رنگ عاطفی یا ذهنی دارد. ما هرگز باوضع محض سروکار نداریم ، بلکه سروکار ما همیشه با پاسخ به‌یك‌وضع است. پس حقیقت برپایهٔ خودوبه صورت «خالص» وجود ندارد. امری است‌که همیشه‌در جریان عمل، پدید می‌آید، در پاسخ غریزی اورگانیسم که به‌طرف وضع صادر می‌شود و هم وضع را وهم خودرا دیگرگون می‌سازد، نتیجه‌اش بروز عاطفه است پس حقیقت مطلق وایستا و ابدی امری است‌محال.

اما در هرعملی‌که ما انجام دهیم میل، اراده ، هدف ، ترس، تنفر، یاامید دخالت‌دارد، پس حقیقت نیز همیشه رنگ ذهن و رنگ آن عاطفهٔ خاص را به خودمی‌گیرد.این‌به معنی ،گرداندن رنگ حقیقت نیست . چنان که دیدیم ، هرکوششِ تمام عیاری برای شستن این رنگ عاطفی از روی حقیقت ، تمام جهان را می‌شویدومی‌برد، زیرا که از حقیقت چیزی جز هندسهٔ خشك‌و خالی برجا نمی‌ماند. ما در مقابل‌یك وضع به‌طور انفعالی پاسخ نمی‌دهیم، بلکه احساس‌ما این است که برخورد ماباوضع فعالانه و ذهنی است ونوآوری از ما برمی‌خیزد. و این‌امری است ناگزیر، زیرا که‌هربده‌و بستانی؛ بایك‌وضع‌ماراديگرگون‌می‌سازد، ولذا مارا به یك مرکز نیروی جدید مبدل می‌کند ، این امر بلافاصله درآگاهی انعکاس‌می‌یابد.

اگر ما همهٔ عناصر ذهنی را از آگاهی جدا کنیم ، میدان آگاهی را درجهت کاملا تازه‌ای قرار داده‌ایم. حلقهٔ اتصال‌میان زمینه‌های آگاهی ، دیگر واقعیت خارجی نیست، بلکه پاسخ‌ها است. اکنون همهٔ زمینه‌های آگاهی را به شکل پاسخ‌های مشابه (عشق، ترس ، صیانت نفس) دسته‌بندی می‌کنیم ، قوانین اندیشه اکنون به قوانین همخوانی (تداعی) عواطف مبدل می‌شوند. همخوانی‌عاطفی اندیشه‌ها ، که فروید آن را کشف کرده است و نور فراوانی به رؤیاها انداخته ، کشف یك حلقهٔ اتصال پنهانی نیست بلکه کشف قانونی است که‌ازنحوهٔ تحلیل محتویات آگاهی برمی‌خیزد. اگر ما این محتویات را برحسب پاسخ‌هایاجنبه‌های جسمانی («سوماتیك») آگاهی دسته‌بندی کنیم ، خواهیم‌ دید که اندیشه‌ها به‌واسطهٔ تداوم و سایر قوانین مربوط به محیط با یکدیگر

همخوانی دارند، هردو روش به یك اندازه درست‌اند؛ هم‌اندیشه وهم‌عاطفه ، هم پاسخ وهم‌وضع،دریك روشنایی ، یعنی آگاهی دیده می‌شوند .

در مورد رؤیا و خیال توجه ما به درون معطوف می‌شود؛ جسم‌دیگـر رابطهٔ نزدیکی با وضع ندارد . پاسخ یا عنصر غریزی آگاهی غالب می‌شود. ارزش تحلیل‌فرویدی یا عاطفی آگاهی در این‌گونه احوال نیز ازهمین‌جـا ناشی می‌شود. هرچه تحریکات عصبی ژرف‌تر، و جسمانی («سوماتیك») ترباشند؛ پاسخ غالب می‌شود .هرچه تحریکات عصبی خارجی‌تر وحسی‌تر باشند، وضع غالب‌تر می‌شود، کلید ساختار میدان ادراك محیط است، نه‌غریزه، پاسخ راز پنهانی ساختار میدان تخیل را آشکار می‌سازد.

این‌جا جریانی ممکن است پیش بیاید . جسم ممکن است درون نگر باشد و به محیط بلافصل خود توجهی نکند ، وبا این حال نه درحال رؤیا بلکه درحال‌اندیشیدن‌باشدوبکوشد رؤیای خود را برحسب ماهیت همهٔ‌وضع‌های‌گذشته به قالب بریزد ، یعنی برحسب تجزیهٔ خود از واقعیت بیرونی می‌کوشد قوانین واقعیت خارجی را بشناسد و در ماهیت آن رسوخ کند. این‌یعنی علم؛ یعنـی اندیشیدن دانشمند، هرچند که این اندیشه خام باشد. زیرا که در این جریان رؤیای کمابیش ناآگاه و سرشار از انگیزه‌های جسمانی («سوماتیك») از یك‌سو، وادراك آگاه و سرشار از اشکال محیط از سوی دیگر، آمـیزشی صورت گرفته است. این دو در اندیشه جوش خورده‌اند، رؤیا وضـوح و خودداری را از ادراك می‌گیرد، و ادراك و توانایی پذیرش آرایش‌های گوناگون و خیز برداشتن بسوی یك هدف خاص رااز رؤیا دریافت‌می‌کند. نتیجه عبارت‌است‌ازاندیشه،یعنی اندیشه عقلانی و علمی.

اما همین جریان به جریان دیگری منجر می‌شود . رفتار تنها از درون جسم و از آگاهی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه‌درعین‌حال امری است آشکار که‌در عمل پدیدار می‌شود. اورگانیسم آگاه است و از محیط متأثر می‌شود، اما درعین حال رفتار می‌کند و برمحیط تأثیرمی‌گذارد: دررفتار خود از ادراك پیروی می‌کند، اما ادراك اورگانیسم را رهبری می‌کند،ولی نیروی محرك آن «غریزه» است. اکنون عنصر جسمانی («سوماتیك») آگاهی به شکل برنامهٔ دیگرگونی درمی‌آید ــ یعنی آنچه ما می‌خواهیم بکنیم ــ ما در تلاش برای برآوردن

خواهش‌های خویش، خود این خواهش‌ها را دیگرگون می‌سازیم.

اما ادراک، ادراک «خالص» نیست، بلکه فقط ادراک وضع حاضر است، براثر درونگری، براثر به یادآوردن خاطرات ادراکات گذشته و لگام زدن به رؤیا، ادراک به اندیشهٔ «عقلانی» مبدل شده است. ادراک به یک طرح کلی از واقعیت، به شکلی که در مدتی از زمان تجربه شده است، مبدل می‌شود. عقل یا شناخت منجمدشده، اکنون رهبری غریزه را برعهده می‌گیرد. خود شناخت نیز در جریان دیگرگون ساختن محیط دیگرگون می‌شود و رنگ راستین‌تر و لطیف‌تر به خود می‌گیرد.

من خود به تنهایی جز تصرف بسیار اندک در محیط چه‌کاری از دستم برمی‌آید ؟ من به همکاری دیگران نیاز دارم. اما این همکاری ادراکات مشترک را در پی دارد: همهٔ ما باید واقعیت را به یک چشم ببینیم . بنابراین عقل و ادراک جنبهٔ اجتماعی پیدا می‌کنند ، در زبان‌ها و ابزارها و صناعت‌ها متبلور می‌شوند. فایدهٔ این وضع این است که من اکنون می‌توانم نه‌تنها از تجربهٔ کوتاه مدرکات خود، بلکه از تجارب درآمیخته و بیختهٔ هزاران نسل که در زبان وابزار وصناعت ضبط‌شده‌است، نیز استفاده کنم . این وضع اکنون غالب است. از همان آغاز نیز غالب بوده است، زیرا که انسان براثر ضرورت‌های فراگرد کار، واقعیت را با همنوعان خود به یک چشم نگریسته و بذر و تجربه ودانش را از نسل پیشین به‌ارث برده‌است. حتی پیش از زبان ، فراگرد کاراگر فقط تاکتیک‌های مشترک شکار را در برداشته که نه موروثی بلکه آموختنی‌بوده‌اند، این فراگرد مستلزم‌یک دید واحد ازواقعیت ــ هرچند خام ــ بوده است، واز این دید حقیقی پدید می‌آید که‌تماماً واقع درخود مانیست بلکه در محیط مانیز واقع می‌شود. پس علم مدت‌ها پیش‌ازآن که‌نامی‌یا وجودی خاص خود داشته باشد، به‌عنوان یک‌فرآوردهٔ اجتماعی پدید آمده است، پیش از آن که مفهوم به‌وجود آمده باشد، حقیقت به عنوان جزئی از فراگرد کار آفریده شده و گسترش یافته است.

اما فراگردکار ، که مستلزم یک دید اجتماعی از ضرورت‌های محیط است، و یک آگاهی عام از قوانین واقعیت بیرونی در انسان پدید می‌آورد، درعین‌حال وحدت اجتماعی پاسخ به این ضرورت‌ها و این محیط را نیز باعث می‌شود ،این کنش‌وواکنش دیگرگونی پدید می‌آورد واین دیگرگونی همچنان که بیشتر تابع

ارادهٔ انسان می‌شود. آگاهی را افزایش می‌دهد؛ نه‌تنها آگاهی ازساختمان واقعیت بلکه آگاهی از نیازهای خودانسان نیز. هدف انسان آمیزه‌ای است از آنچه ممکن است و آنچه مطلوب است، چنان که آگاهی آمیزه‌ای است از پاسخ و وضع، یا ، به زبان دقیق‌تر چنان که آگاهی آمیزه‌ای است از پاسخ و وضع، یا، به زبان دقیق‌تر، چنان که آگاهی فراوردهٔ کش‌مکش میان پاسخ است و وضع، که درست با یکدیگر نمی‌خوانند ، ولذا هدف فراوردهٔ کش‌مکش میان ممکن و مطلوب است ، این دو ناچار بایکدیگر جفت می‌شوند ، باهم ترکیب می‌شوند؛ در نتیجه هردو دیگرگون می‌شوند و در یك هدف دست یافتنی به‌هم جوش می‌خورند. قوانین واقعیت میان همهٔ ممکن‌هاو مطلوب‌ها فقط یك عقد می‌بندد و فرزندی که از این عقدبه‌وجود می‌آید، عبارت است از یك نسل تازه .

اما اگر ما بخواهیم از امر مطلوب تصورروشنی در ذهن داشته باشیم، اگر هر عملی دارای انگیزهٔ جسمانی («سوماتیك») باشد ، یعنی هر عملی را ما *اراده* کنیم ولذادارای عنصر عاطفی و عنصر ادراکی ، هردو ، باشد — پس گروه مطلوبات و گروه مدرکات جدا از هم وجود داشته باشند ، باید یك گروه غرایز داشته باشیم و یك گروه شناخت‌ها . دل و عقل هردو باید جنبهٔ اجتماعی داشته باشند . هرگروهی باید علاوه بر جسم مشترك محیط مشترك نیزداشته باشد. امیدها و اعتقادهایش باید یکی باشند. این امید را، که نقطهٔ مقابل علم است، می‌توان هنرنامید . همان‌گونه که حقیقت هدف علم است ،زیبائی نیز هدف هنر است.

امااگرمابخواهیم این دورا از یکدیگر جدا کنیم هردو می‌پژمرند وخراب می‌شوند. اگر بخواهیم هرکدام را «خالص» به‌دست آوریم هیچ به‌دست نمی‌آوریم . هردو فرآوردهٔ اورگانیسم زنده‌اند در جهان واقعی ، واین یعنی آن‌که بگوئیم که هردوعنصر را هم ارگانیسم معین می‌کند و هم‌محیط.

دیدیم که از جست وجوی حقیقت و جدا کردن همهٔ عناصر محیطی در میدان آگاهی نه حقیقت ، بلکه‌انسجام (عدم‌تناقض) به دست‌می‌آید . از این‌جست‌وجو یك جهان‌غیرواقعی و خالی از ماده و عاری از کیفیت نتیجه می‌شود؛ درواقع نتیجهٔ آن یك سلسله معادلات‌خشك و خالی است. از جست‌وجوی زیبایی،و جدا کردن همهٔ عناصر عاطفی در میدان آگاهی نیز نه‌زیبایی، بلکه فیزیولوژی

حاصل می‌شود ، فقط بدن و واکنش‌های آن را به دست می‌آوریم.

اما زیبایی و حقیقت هردو در واقع آمیخته به عمل پدید می‌آید ، یعنی در فراگرد کاراجتماعی به‌نحوی که آن را در طول تاریخ بشری در نظر آوریم . ازاین لحاظ این دو جداشدنی نیستند . هردومدام‌یکدیگر راتایید می‌کنند. علم مدرکات را، امکانات وجهانی‌را که خواهش‌های بدن با آن سروکار دارد ، مدام غنی‌تر و لطیف‌ترمی‌سازد.هنر گریزهای بدن را به عالم واقعیت همیشه دلیرانه‌تر و کنج‌کاوانه و خستگی‌ناپذیرتر می‌سازد.

البته در نظر انسان بورژوا، باآن جهان‌های آرمانی بسته‌اش ، حقیقت و زیبایی، هنر و علم ، نه‌عنوان قطب‌های‌مقابل و مکمل یکدیگر ، بلکه همچون دشمنان ابدی جلوه می‌کنند، حتی کیتس که خویشاوندی این‌دورا می‌دید، بازهم شکایت می‌کرد که علم ، زیبایی را از رخ رنگین‌کمان زدوده است. این بدان سبب است که علم و هنر ، تا روزی که دوچیز جدا از هم‌درنظرگرفته‌شوند، که یکی تماماً واقع در محیط است (علم) ودیگر تماماً متمکن درقلب انسان (هنر) ناگزیر متمایز و متخاصم جلوه می‌کنند . به نظر می‌آید که دوجهان متفاوت راپدیدمی‌آورند، که ما فقط یکی از آن‌ها را می‌توانیم برگزینیم. یکی خالی از کیفیت است‌ودیگری عاری از واقعیت ، چنان که ما برهیچ‌کدام از دوشاخ این‌دوشق‌نامطلوب‌نمی‌توانیم قرار بگیریم. فقط روزی که دیدیم این تمایز تصنعی است و پاسخ و وضع در سراسر آگاهی برقرار است و جزو آن فراگرد اجتماعی است که هم‌پدید آورندهٔ حقیقت است و هم‌زیبائی ــ فقط آن روزاست که می‌توانیم به چشم ببینیم که چنین‌رقابت مرگ‌باری که گمان‌می‌کردیم درکار نیست بلکه برعکس، این دو قطب مقابل هرکدام آن دیگری را پدید می‌آورند . حلقهٔ‌اتصال «پنهانی» میان این دو عبارت است از جهان منجز جامعه.

بنابراین در همهٔ فراورده‌های اجتماعی عاطفه و ادراك ، پاسخ و وضع ناگزیر باهم درمی‌آمیزند . نه‌تنها درمی‌آمیزند ، بلکه یکدیگر را به حرکت درمی‌آورند ،درزبان ، هرواژه‌ای دارای یك ارزش عاطفی و یك ارزش شناختی است . وزن‌هرکدام از این ارزش‌ها در هرمورد فرق می‌کند . برخی از واژه‌ها، مانندادات تعجب، تقریباً عاطفهٔ محض‌اند، برخی دیگر ، مانند اصطلاحات علمی، تقریباً شناخت محض‌اند، اما زبان کاملا عاطفی ــ یعنی اصواتی که فقط‌همخوانی

عاطفی داشته باشد دیگر زبان نخواهد بود بلکه‌مبدل به موسیقی می‌شود. زبان کاملا شناختی نیز ــ یعنی اصواتی که فقط همخوانی شناختی‌داشته‌باشند ــ باززبان نخواهد بود، بلکه‌مبدل‌به ریاضیات می‌شود . در این تبدیل هردوگویی نقش خود را باهم تعویض می‌کنند . موسیقی دیگر به واقعیت بیرونی راجع نیست، اما در بدن انسان ناپدید نمی‌شود، بلکه برای بدن حکم واقعیت بیرونی راپیدا ــ می‌کند . برای بدن هنگام گوش دادن به‌موسیقی ، اصوات محیط تازه‌ای هستند؛ به چیزی راجع نیستند. ریاضیات باآن‌که هیچ‌نوع ارجاع عاطفی ندارد، درمحیط ناپدید نمی‌شود. برعکس، به اندیشهٔ محض مبدل می‌شود ؛ یعنی به بدن درحال عمل کردن روی محیط . شناخت و عاطفه از یکدیگر جدا شدنی‌نیستند. کوشش برای جداکردن‌آن‌ها فقط چیز تازه‌ای را پدید می‌آورد که درآن، بازاین‌دو با یکدیگر درآمیخته‌اند.

نه‌تنها زبان ، بلکه همهٔ فراورده‌های اجتماعی دارای نقش عاطفی هستند. درهرجامعه‌ای حرکات و سکنات وآداب خاصی متداول است. این‌ها به واقعیت راجع هستند ؛ به چیزی اشاره می‌کنند ؛ بااین‌ها درهایی را به ضرورت بازــ می‌کنیم‌تا بتوان ازآن داخل شد، چیزهایی را از زمین برمی‌داریم تا بتوان‌از جایی به جایی رفت. اما این کارها در عین‌حال یك عنصر عاطفی نیزدربردارند: این‌کارها را می‌توان «به‌زیبایی» یا هنرمندانه انجام داد. می‌توان به هرچیزی‌با حالت خاص‌اشاره‌کرد، درراباادب‌بازکردغذارا آرام و بادل‌راحت‌خورد،قدم‌را آهسته و باوقار برداشت. همهٔ این‌ها زیبایی است؛ همهٔ این‌ها مطلوب است، همهٔ این‌ها فراوردهٔ اجتماعی است . در این که دراین کارهاچه‌چیزی خوب‌وخواستنی است، هرجامعه‌ای نظر خاص خود را دارد.

همهٔ اشیا، از خانه گرفته تا کلاه ، از این عناصر شناختی و عاطفی سهم می‌برند، کلاه‌دارای‌یك کاربرد شناختی و محیطی واقعی است ؛ خانه به‌همچنین. کلاه بایدسررا‌ازآفتاب و باران حفظ کند، خانه‌باید ما‌را از باد و سرما درامان بدارد، وشاید هم‌از دزد و غارتگر: اما هردوی این اشیا به‌واسطهٔ عنصر عاطفی دیگرگون‌می‌شوند. کلاه باید با فخر و وقار برسر بنشیند، خانه باید بیان کنندهٔ عزت و حرمت‌یاقدرت شخص باشد؛ و باید برحسب آداب و رسوم اجتماعی زمانه دارای اتاق‌هایی به ابعاد خاص باشد.

هر عملی که فقط بیان کنندهٔ غرض عاطفی باشد، مانند موسیقی به محیط مبدل می‌شود؛ رقص یك کار دیدنی است. هرعملی که فقط بیان کنندهٔ یك‌غرض شناختی باشد، و غرض ازآن دست‌یافتن به هدفی باشد که‌به خودی‌خودمطلوب نیست، مبدل به‌عملی می‌شود که به‌خودی خود مطلوب است، چنان‌که درپرش‌های دروغین و هدف‌های بی‌اهمیت‌ورزش می‌بینیم ، که درآن‌ها تمام نیروی ما صرف انجام دادن کاری می‌شود که درواقع مطلوب مانیست . میان رقص و ورزش انواع اعمالی قرار می‌گیرند که غرض ازآن‌ها رسیدن به یك هدف عاطفی‌ولی واقعی‌است، یعنی‌همهٔ اشکال‌کار ازکاشتن ودرویدن گرفته تاتولید کارخانه‌ای.

در همهٔ اشکال بازنمایی (یا تصویر کردن) نیز دوگانگی دیده می‌شود. تطابق کامل تصویر باواقعیت ، اگر از همهٔ عناصر عاطفی آن پیراسته شود، دیگر واقعاً تصویر نیست بلکه نماد (سمبول) یا نمودار است. کوشش‌برای‌آن‌که‌به‌تصویر ماهیت عاطفی محض بدهیم، بدون آن‌که ارجاعی به محیط داشته باشد، چیزی پدید می‌آوردکه‌خود نوعی محیط است- مانند شهر و ساختمان . در این فاصله غنای هنر تصویری یعنی نقاشی و پیکرسازی و فیلم و نمایشنامه قرار می‌گیرد.

در تمدن بدوی این تولید تنگاتنگ حقیقت و زیبایی در فراگردکار، و تأثیر متقابل آن‌ها بریکدیگر ، به قدری روشن است که نیاز به هیچ توضیحی ندارد. دروکار است، اما رقص نیز هست؛ با واقعیت سروکار دارد، اما لذت نیز دربردارد، اشکال اجتماعی ، حرکات و سکنات و آداب، درنظر مردمان بدوی بی‌غرض‌نیستند ، ودر عین حال هم جنبهٔ عاطفی دارند و هم جنبهٔ شناختی.

حقوق‌تنهابه‌معنای روشن کردن حقیقت دردعوا نیست ، بلکه به معنای خشنود کردن خدایان و ارضای فطری حق‌طلبی انسان نیز هست. افسانه‌ها غرایز بدوی انسان و دید اورا از واقعیت بیان می‌کنند. ساده‌ترین رخت یا اثاث‌خانه دارای زیبایی معینی است. کار با خواندن آواز انجام می‌گیرد، و مراسم ثابت خاص خود را دارد. هرکاری در روز معینی شگون دارد. حقیقت و زیبایی علم‌وهنر،اموری‌هستند بدوی ، اما جان آن‌ها به‌هم درآمیخته است‌و هرکدام به دیگری حیات می‌بخشد .

دست آورد دوران اخیر تمدن بورژوایی این است که مطلوب بودن رااز‌علم

و واقعی بودن را از هنر گرفته است. آنچه حقیقت دارد دیگر زیبا نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی حقیقت داشتن یعنی غیرانسانی بودن، آنچه زیباست دیگر واقعی نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی زیبا بودن یعنی خیالی‌بودن.

خود این نکته‌نتیجهٔ موضع بنیادی بورژوازی است. برداشت خودما از زیبایی این‌است : هرجا که عناصر عاطفی در چیزهایی که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند نشان دهندهٔ نظم اجتماعی باشند، آن‌جا زیبایی هست، فقط آن‌جا زیبایی‌هست، پرداختن به این تنظیم هنر است ، و این نکته درمورد همهٔ چیزهای‌شناخته شدهٔ اجتماعی صادق است: درموردخانه، حرکات‌وسکنات، داستان، توصیف ، درس، ترانه، کار.

اما برای انسان بورژوا این برداشت وحشت‌انگیز است، زیرا که اودر آشوب فراگرد اجتماعی به‌بار آمده است. حاضر نیست این آشوب را بشناسد. او فقط یك فراگرد اجتماعی را می‌شناسد– تولید کالارا– وفقط یك رشتهٔاتصال را می‌پذیرد– بازار را. بورژوا برای بازار تولید می‌کند و از بازار می‌خرد،و به عنوان فرد، تابع آن روابط اجتماعی‌است که‌خودرا همچون قوانین‌عرضه‌وتقاضا ارائه می‌کنند .

پس هرنوع تلاشی برای‌رسیدن‌به آگاهی‌اجتماعی که ناگزیر درخواهش‌های انسان، یعنی در «قوانین» عرضه و تقاضا، دست می‌برد، به نظراوخلاف عدالت می‌آید اماهنر دست همین است– یعنی دست‌بردن در خواهش های انسان یا تنظیم اجتماعی آن‌ها، و لذا یعنی دست‌بردن در قوانین عرضه و تقاضا . هنر ارزش‌هایی راپیش‌می‌کشد که ارزش‌های بازار نیستند ، بلکه ارزش‌های مصرف‌اند، هنرچیز– های «ارزان» را گران‌بها می‌سازد وچند لکهٔ رنگ به صورت گنجینهٔ اجتماعی در می‌آورد. به‌این‌دلیل‌است‌که بازار دشمن خونی هنرمند است. گردش کار کورکورانهٔ بازار زیبایی را لگدمال می‌کند، همهٔ فراورده‌های اجتماعی – کلاه ، اتومبیل ، خانه ، اثاث خانه، پوشاك– غالباً نازیبا و «بازاری» می‌شوند، درست‌به‌این‌دلیل که‌سازنده در ساختن آن‌ها فراگرد اجتماعی را در نظر نمی‌گیرد، قصد نمی‌کند که ارزش‌های عاطفی آن‌ها را برحسب‌مصرف‌آن‌هااز لحاظ‌اجتماعی تنظیم کند، بلکه فقط در این اندیشه است‌که پاسخ تقاضا را بدهد و بالاترین سودرابه‌جیب‌بزند.این امر سرانجام به‌آن دسته از فراورده‌ها که غرضی جز تنظیم

عاطفی ندارند ــ نقاشی،فیلم، رومان ، شعر ، موسیقی ــ نیز سرایت می‌کند، ازآن جا که در این مورد هم تنظیم عاطفی آن‌ها از لحاظ اجتماعی ناآگاهانه است ، واز آن جا که توجه ندارند که زیبایی یك فراوردهٔ اجتماعی است، حتی این «خالص‌ترین» اشکال هنر نیز به پستی می‌گرایند. هنررا که چیزی‌جز پیام عاطفی نیست.به‌کالای بازاری مبدل می‌کنیم . هنر غریزه را بیداروارضا می‌کند ، بدون آن‌که‌تنش‌میان غریزه و محیط بیان کرده باشد یا آن‌ها را به‌هم درآمیخته‌باشد.این‌است دلیل رومان‌های سیراب کنندهٔ عطش آرزو ؛ این است دلیل موسیقی جاز. بورژوا جهان را از بنجل هنری پر می‌کند ــ چنان بنجل‌ـ هایی‌که‌درپستی‌تاکنون‌مانندشان‌به فکر کسی نرسیده است. آن‌گاه هنر در برابر این پستی آشکار واکنش نشان می‌دهد ، خود را از بازار کنارمی‌کشدوغیر اجتماعی‌ــ یعنی شخصی‌ــ می‌شود. هنر «روشنفکر مآب» می‌شود وبه صورت تخیلات فردی درمی‌آید .اثر هنری سرانجام به «صنم» («فتیش») مبدل‌می‌شود، زیرا که چیزی جز کالا نبود. صنم و کالا هردو انحطاط تمدن بورژوایی را براثر تضادهای بنیادی آن بیان می‌کنند.

خراب‌کاری‌های ناآگاهی ضمیر بورژوازی نه‌تنها فراوردهٔ اجتماعی بلکه فراورندهٔ آن را هم ناکار می‌سازد ــ اکنون دیگر کاربه معنای کار برای رسیدن به‌هدف ودست‌یافتن به مطلوب نیست، بلکه به‌معنای کارکردن‌برای بازار و به‌دست آوردن پول است. کار، کورکورانه، وناآگاهانه‌انجام‌می‌گیرد:این که چه‌چیز ساخته می‌شود و چرا ساخته می‌شود، روشن نیست . زیرا کار را فقط برای پول می‌کنند، و تنها پول است، که زندگی را تأمین می‌کند. بدین ترتیب همهٔ عناصر عاطفی از کار حذف می‌شوند، و لذا باید ازجای دیگری سردرآورند،این‌جای‌دیگرهمان کالای افسانه‌ای («میتیك») است که نمایندهٔ بازار ناآگاه است‌ــ یعنی پول. در حاشیهٔ بورژوایی پول جانشین موسیقی‌کار است. پول زیبایی عینی پیدا می‌کند. کار به خودی خودروزبه‌روز، دل‌ناپذیرترو‌خسته کننده‌تر می‌شود ؛ و پول روزبه‌روز زیباتر و دل‌انگیزتر . پول خدای جامعــه می‌شود. بدین‌ترتیب تباهی وتجزیهٔ جنبهٔ عاطفی‌یك‌فرهنگ ، به حداعلای خود می‌رسد، واین از همان موجباتی پدید می‌آید که تباهی و تجزیهٔ جنبهٔ شناختی آن فرهنگ‌راپدیدآورده بود.

پس زیبایی از تنظیم اجتماعی عناصر عاطفی در اشیایی که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند، برمی‌خیزد . زیبایی از فراگرد کار برمی‌خیزد، زیرا که نه تنها باید دربارهٔ ماهیت واقعیت . بیرونی توافق برقرار باشد، بلکه دربارهٔ ماهیت‌خواهش‌های انسان نیز توافق ضرورت دارد.

این توافق ایستا نیست . در فراگرد اجتماعی ، واقعیت بیرونی هرروز بیشتر کاویده می‌شود ، واین امر فراگرد اجتماعی را فراورنده‌تر می‌سازد و بیشتر به‌ژرفای محیط می‌کشاند ، و با هرگریزی که انسان به واقعیت می‌زند، ماهیت خواهش‌های اونیز دیگرگون می‌شود. چنان که در این‌مورد نیز سازش‌های تازه باید صورت گیرد. این‌فشار ، چه در علم و چه درهنر، به صورت‌تجربهٔفردی پدیدار می‌شود. دانش‌فرضیه‌های علمی را به میراث‌می‌برد و هنرمند سنت‌های هنری را، درمورد دانش‌مند ، یك آزمایش ودرمورد هنرمند یك‌تجربهٔ حیاتی نوعی ناهماهنگی یا تنش را آشکار می‌سازد ، که از ترکیب آن بامیراث‌گذشته یك فرضیهٔ علمی جدید یا اثرهنری نوین به دست می‌آید. البته دانش‌مند این تنش را به‌عنوان خطا می‌بیند، به عنوان امری که‌در محیط واقع می‌شود؛ و هنرمند آن را همچون انگیزه ، همچون خواهش دل‌خویش، احساس می‌کند.

***

علم و هنر، به‌آن معنی که ماآن را در زبان جاری به‌کار می‌بریم، ازآنچه‌من در نظر دارم یك جانبه‌تر- و محدودتراند . علم، در استعمال عام، شامل همهٔ عناصر شناختی معلوم ومعهوداند. این‌عناصربیشترصناعت («تکنیك»اند تاعلم: این آن‌مرزی کاری می‌کند که فرضیه‌های تازه برای اصطلاح صناعت کارساخته‌ می‌شوند . در کارخانه، در کار ساختمان ، در خانه‌داری، در مشغلهٔ روزانه، عناصر شناختی معلوم ومعهوداند. این عناصر بیشتر («تکنیك»)اند تا علم . این جا جهان‌بینی ما گسترش نمی‌یابد ، واقعیت همان است که پدران‌مان می‌شناختند اما دانش‌مند درست برلب مرز گسترش یابندهٔ جهان بینی انسان ایستاده‌است. این جا مدام حوزه‌های تازه پدیدار می‌شوند ؛ مدام ناهماهنگی‌هادر تجربه پیش می‌آیند و دانش‌مند را وادار می‌کنند که صورت بندی‌های روزپیش

را اصلاح کند. این نکته درمورد هنرمند نیز صادق است. در زندگی روزانه، درآداب ورسوم ، در خواهش‌ها،درموازین‌اخلاقی، در امید،درحس میهن پرستی، ماکار روزانهٔ خود را انجام می‌دهیم ، وهمان‌گونه که پدران‌مان‌احساس کرده‌اند احساس می‌کنیم ؛ اما هنرمند مدام گرفتار احساس‌های تازه‌ای است که‌تاکنون صورت‌بندی نشده‌اند؛ مدام در تلاش شناختن. زیبایی‌ها وعواطفی است که‌تاکنون شناخته نشده‌اند .هنرمند تنش میان سنت و تجربه را همواره دردل خود احساس می‌کند. درست‌همان‌گونه که دانش‌مند کاوشگر زمینه‌های تازهٔ واقعیت بیرونی است ، هنرمند نیز همواره قلمروهای تازهٔ دل‌را کشف می‌کند.

سه شعر تازه‌از

احمد شاملو

میان کتاب‌ها گشتم
میان روزنامه‌های پوشیدهٔ پرغبار
در خاطرات خویش
در حافظه‌ئی که دیگر مددی نمی‌کند
خود را جستم و فردا را

عجبا !
من جست‌وجوگرم نه جست‌وجو شونده.
من اینجایم و
آینده
در مشت‌های من.

***

نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم
نمی‌خواستم نام نادر را بدانم
نام شاهان را
محمد خواجه و تیمور لنگ،
نام خفت‌دهنده‌گان را نمی‌خواستم و
خفت‌دیده‌گان را.

می‌خواستم نام تو را بدانم.

و تنها
نامی را که می‌خواستم
ندانستم.

***

سلاخی
می‌گریست

به قناری کوچکی
دل باخته بود.

شوش را دیدم!

مهدی اخوان ثالث

این قصیدهٔ نیمائی را من هنگامیکه در خوزستان بودم (بین ۴۹تا۵۳) سرودم ، پس از دیدن شوش، آن شهر باستانی ودروضع اسفناکی که‌داشت. قصدم ازین قصیده این‌ست که آن شوش افسانگی که مادر تاریخ و تورات وافسانه‌می‌شناسیم،با آنچه امروزه از آن می‌بینیم، تفاوت بسیار اسف‌انگیز و تحقیر کننده و بدی دارد، خاصه توریست‌ها و فرنگی‌ها و باستانشناسان خارجی(چندزن ومردجوان و میانه سالشان را دیدم که چگونه می‌نگریستند و مخصوصاً در شهر امروزیش چه پیف پیفی می‌کردند) که آن شکوهمندی و زیبائی و عظمت را از گذشته‌های شوش خوانده‌اند و بخاطردارند. وقتی وضع اسفبارکنونی آنرا می‌بینند (بویژه حال و روز بسیار حقیرانه و چرکین وعقب ماندهٔ شهر فعلی بامردمی وصنعت وکسب وکارهائی درنهایت نکبت‌وحقارت ، جوهای کثیف وخانه‌ودکان‌های توسری خورده و ذلت بار و فقیرانه و چه‌وچها) وآن موزهٔ محقر غارت شده و فقط چندتا ته‌ستون و سنگپاره و غیره ، داوری‌چنان توریست‌هاو تماشاگران معلوم‌است از چه قبیل و قماش خواهدبود. دیدن این اوضاع درده دوازده سال پیش مرابه سرودن‌این شعر واداشت قسمتی (تقریباًیک‌سوم) ازین‌قصیده که‌من ازبر، از حافظه، همراه فیلمی خوانده بودم،در تهران «پیاده» و در مجلهٔ سخـن چاپ شد (همان وقت‌ها) و بعدهم در کیهان ادبی و بعد هم به انگلیسی‌ترجمه‌ونشر گردید . چون تمام این شعر درجائی چاپ نشده و در کتابهایم نیز نیامده، اینک اینجا تمام و کامل قصیده‌رابه‌نشر می‌سپرم . حالا نمیدانم شوش چه وضع وحالی داردبااین جنگ لعنتی و حملهٔ این سگ‌هارتازی.

م.امید
تهران ، آذرماه ۶۳

شوش را دیدم.
این‌ابرشهر، این فراز فاخر ، این گلمیخ.
این فسیل‌فخرِفرسوده،
این دژ ویرانهٔ تاریخ.

شوش را دیدم .
این کهن تصویر تاریك از شکوه و شوکت ایران پارینه.
تخت‌جمشید دوم، بام‌بلند آریائی شرق
آن مرورومرگ‌را تسخر زنان در قعر آئینه.
شهرها دردهرها چون کلبه‌های تنگ ولت خورده ،.
و مرور و مرگشان‌برده،
شوش در باغی که ایران‌بود، چون قصری‌هزار اشکوب،
سالیان و هفته‌ها را روزهای عید و آدینه .

اینچنین یادم می‌آید خوب
با خط‌خوانای‌تاریخ اینچنین دیدم ،
بررواق و طاق تقویم ابد مکتوب.
درنوردیده چه بس طومار اعصار و سلاسل را
آفتابی ساعتش را عقربکهائی
پویه‌چون‌پرگارهای‌پرتو خورشید
راه اعداد نجومی پوید و نوری

سالیان و قرنها کوتاه در فهرست تقویمش
با هزاره‌ها و بیورهاشمارد چند و چون‌ها را
شاخ‌زن صاحبقران‌ها در مطاوی قرن‌ها خفتند.
دانیال و **استر** از ایشان
قصه‌ها گفتند.
مانده براوراق **تورات** کهن مکتوب .
بازهم زآن دوردست خواب و افسانه
می‌درخشد خوب.
بادرودیوارها،سقف و ستونهائی چنان زیبا و رؤیائی
بشن و بالاخشتی از زرخشتی از نقره
سطح و سقف آبگینه، و آبگین آئینه وبلور
وستون‌های شگرفش را
می‌تواند دید چشم کور
کزفروغ شمعی ، ازبس تاب تکرار و تصاعدها
قصرها را با همه‌تالارو طنبی‌ها ، میانی‌ها و جنبی‌ها
درتنگ تاریکی شبهای دیمه نیز
معجزمعمارروشن روز رویاند
با حصار وبرج و باروها ، چنان استوار و پولادین
آنچنان در اوج و سردر ابر افسانه
که به‌جنبش‌قصهٔ دیوار چین و سداسکندر
کاخسازی عنکبوت و خاکبازی کودکان را بیشترماند.

شاهشهری با جلال وهیبت افلاکی و خاکی
هالهٔ گرم سعادت بافته در طوق گلهای برومندی
سایه می‌زد شادمانه تابش خورشید رویش‌را
معتدل می‌کرد گرمای سعادت را طراوتهاش
با نثار بیدریغ ابرهای نعمت و راحت
کوچه‌ها و خانه‌هایش چون خط و رنگ همآهنگی
نقش کرده خوشترین تدبیر را برگستره‌ی تقدیر
مردمی با بیشتر سرشار کامی، کمترین امکان دلتنگی
در خیابان‌ها و برزن‌ها ردیف خانه‌ها دمساز همرنگی
باسطوری شاد، فهرست سعادتنامهٔ کوشائی و تدبیر
پیرو برنا، مردوزن‌ها ، چهره‌های زنده و مختار
غوطه‌ور در جبر جاویدوجمیل زندگی ، با کار و کوشائی
بربساط دهر، ناهمواریا هموار
بازی‌بغرنج‌بودن‌را چمان با ساده‌تر هنجار
بدرستی دینشان می‌گشت ودنیا نیز
برمدار راستی‌ها و درستی‌ها
و مدارسادگیها نیز.

آنسوی افسانه ، این‌روشن حقیقت را
دانیال از بخت بیدارش به رؤیاها
خوانده،وین‌زیباترین شعر طلائی را
راز وروزروشنائی، آیت‌زیبائی و اشراق
مثل سرمشق خدایان و خداوندان
خاطرافروزهمه‌آفاق

نقش بسته بر جبین دفتر مشرق.
شوش را، این شهره شهر باستان را با همه شوکت
چون نگینی پر تلالؤ دیده در انگشتر مشرق.
این‌شکوه اورمزدی ، تاج هفت امشاسپندی را
دیده در اوج درخشش‌برسر مشرق .
دانیال ازبخت‌بیدارش
این زمستانگه دژ نستوه و ستوار کیانی‌را
کوتوال ایمنی‌هادیده‌دررؤیای گلبارش ...
آه، دیگر بس.
شوش را دیدم،
دیدنی، اما چه دیدن ، وای !
مثل‌بیداری که از رؤیای شیرینی،
با جلال‌وهیبت ،اماخاك‌وخون فرجام
گنگ‌و مبهم لحظه‌هائی بی‌تداوم را بیاد آرد.
مثل پیری در سفر گم کرده دوران جوانی‌ها ،
عیش‌ها و کامرانی‌ها،
نیم‌جانی ناتوان‌دریرده از تاراجها ، بیمار
اینك اینجا، با بتر هنجار،
از عزیزانی که‌اورا در حضر بودند
می‌دهندش‌باروایت‌های گوناگون نشانی‌ها.
کاینچنین شد، کاینچنین هاشد
وچسان بود و چگونه ،کان چهاچون شد.
وز گرامی‌تر عزیزانش
آن‌یکی پیراهنی آورده صدپاره،
زهر مرگ‌اندود، قهر آغشت ، دهر آلود

خاك و خون فرسود ، چون نطع شفق درشام طوفانی .
وآن دگر آورده بازوبندی و مهری
با خطی مرموزوناخوانا
و خبرهائی
کاینچنین‌شد، کاینچنین‌هاشد
و چسان بود وچگونه کآن چهاچون شد.
آه، دیگربس کن ، ای تاریخ ، ای داناگواه چندوچون دیده
این مسافر ، این‌تماشاگر دلش خون شد.
شوش را دیدم .
ـ گوبماند آن شنیدن‌ها و خواندن‌هاـ
دیدنی بسیاربودوگفتنی بسیار
گوبماند گفتنی ها نیز
لیکن‌تنهایك سخن، یك چیز
من‌نمی‌دانم
راستی‌را، بدرستی که نمی‌دانم
برخراب‌این‌ابرشهرشگفت‌انگیز
برمزار آن‌شکوه وشوکت‌دیرین
ماپریشان نسل غمگین را،
برسر اطلال این مسکین خراب آباد،
فخربايد کرد، یاندبه
شوق‌باید داشت، یافریاد؟
بارها پرسیده‌ام‌ازخویش

نسل بدبختی که مایانیم
وارث ویران قصور و قصهٔ اجداد،
باچه باید بود مان دلشاد ؟
یادها، یا بادها، یاهرچه بودا بود، ، باداباد؟

* *

ازدل‌ویرانهٔ اعصار
می‌وزدهوهو کنان‌بادی
برگی از سوئی برد سوئی،
شکوه‌ای دارد، حدیثی می‌کند گویا
این منم آهی کشیده، یاکشددیوانه‌ای هوئی؟
تاچه گوید، گوش بسپاریم:
ــ«نسل بی‌گند! ای زهیچ انگاره، ای تندیس!
ای تهی تصویر !..»
ــ«باکه گوید؟ باتو یا من ؟»
ــ [«هیس!»
ــ«با شمایانم، شمایان ، هرکه درهر جامه، برهر پای
آی!
نسل‌بی‌گند ، آی!
من‌دگرازاین تماشاها و دیدن‌ها
شوکت افسانهٔ پارین‌نهادن دربرناچیزی امروز
شاهشهر قصه رادانستن وآنگاه
دیدن این‌بینواچرکین،
همچو مسکین روستای کوروکودن، پیر
پوزخند طعنه وتسخر

از نگاه دوست یا دشمن شنیدن‌ها و دیدن‌ها
خسته شد روحم، به‌تنگ آمد دلم، جانم به لب آمد.
بسکه آمد دوست، دشمن رفت
بسکه آمد روز و شب آمد،
یا مرا نابود کن، با خاک یکسان کن، بروبم جای
یا بسازم همچو پارین، نسل بی‌گند، آی!
های!»

چند توضیح : بیور : ده‌هزار ــ دانیال و استر در تورات از عظمت‌وشکوه‌و زیبائی‌شوش‌سخن‌ها گفته‌اند ــ بشن: پیکره، ، قدوبالا ، تن ، تنه‌ــطنبی دراصل بروزن ادبی‌ست ، به ضرورت بروزن جنبی آورده‌ام ، نوعی‌اطاق‌نشیمن‌میهمانخانه است در ساختمان‌های قدیمی، مثل شاه‌نشین ــ کوتوال : قلعه‌بان، دژبان ، محافظ و فرمانده دژ ــ نطع:سفرهٔ‌چرمین که‌زیر محکومان‌بمرگ میگسترده‌اند که‌خونشان اطراف را آلوده نکند ــ اطلال: ویرانه‌ها و بازمانده‌های ویران عمارات‌ــ گند: بروزن تندــ بیضه، خایه، گندآور و گنداومند بمعنی شجاع‌وخایه‌دار از همین کلمه است نسل بی‌گند: نسل بی‌خایه ،بیعرضه، نامرد، چند بیدستر که خایهٔ سگ‌آبی است و داروئی‌ست نیز از همین ریشه است‌ــ تندیس : مجسمه

شب ، لاجورد و خاموشی..

سیمین بهبهانی

شب، لاجورد و خاموشی؛ من، شعله و شکیبایی...
جفتی پرنده می‌دوزم بر ناز کای تنهایی :
جفتی پرنده می‌دوزم ـ عاشق چنان که من بودم ـ
منقار سرخ وا کرده، باهم پی‌هماوایی .
چشمانشان دو آیینه ـ آیینه‌یی که من بودم ـ
منزلگه دو فیروزه از آسمان مینایی.

□

در لاجورد و خاموشی ، آواز کوچه باغی‌را
سرمی‌دهم که بگریزد اندیشه‌های سودایی.
من، نحس‌خواب خردیها ـ برچیده‌لب چو نیلوفر ـ
کو دایه تا کند خوابم باقصه یا به لالایی ؟
یك قرص نان و یك شامی ناخورده مانده تا دیری ؛
گویی که رفته‌از یادم خوان چیدن و گل‌آرایی.
حافظ گشوده می‌خوانم «جایی که برق...» * و می‌گویم:
گیرم گرفته در «آدم»، من فارغم ز گیرایی؛
گیرم که «برق‌عصیان»اش درخرمن هوس گیرد،

* جایی که برق عصیان در آدم صفی‌زد / مارا چگونه زیبد دعوی بیگناهی؟

بیم از شرر کجا دارد مانداب و بی‌تمنایی .

□

در لاجورد و خاموشی ، جفتی پرنده می‌دوزم ؛
نازکنواز پرهاشان ابریشمین و رؤیایی...

بر نازکاری تنهایی، وقت‌پگاه می‌بینم
کز جفتشان یکی‌مانده، خوکرده با شکیبایی .

مهر ۶۳

دوشعر تازه از

م.آزاد

سپیده سرزد و مرغ سحر خواند
گل آتش میان باغ تندید
رهاشدلالهازخورشیدخونین
جهانی سبز برتاراج خندید

نهالی تازه با رود جوان گفت
بیاور ژالهای سیراب خورشید
گل فرزانهدرخمخانهٔ مهر
نگاهماهرادیدهودرخشید.

چه می گویی که: من راز نهانم
به راز زندگی اندیشه درباش
گلافسردهٔ گلخانه ، هرگز
زمستانرابهاریشعلهورباش

***

انسان!
کوته‌قدم مباش
زیر ستارگان
بگذار
تا روشنان
هر ذرهٔ تو را بشکافند

و در پگاه بدرود،
هنگام رفتن خویش
یك آسمان ستاره تو باشی .

***

فرهاد : خروش ٤

فرخ تمیمی

گل‌سرخ‌اناران‌وحصارباد
لب خندان، نگین رج رج مرجان
ندانم رشته‌ی یاقوت شد، یا اخگر سوزان؟
چه می‌گویند ،شدخاکستری خاموش.

ترا کی می‌توانم دید ؟
درخت‌سرکش، اما، گرگرفت وبیستون در نور می‌افروخت
ـ «مرا هرگز نخواهی دید»

لبت سرخ و برآن لبخنده‌یی بشکفته از بیداد
شکسته فرق‌تو،از تیشه‌ی فرهاد!

منصور
بالای دار
بالاتر از من
بالاتر از تو
بالاتر از خاک
نزدیکتر به خالق افلاک.

انار فرهاد :

درخت اناریست که در بیستون واقع است ، گویند چون فرهاد از شنیدن فوت شیرین تیشه برسر خود زد دستهٔ تیشه خون آلود گردید و ازکوه برزمین افتاد وسرآن برزمین نشست و چون آن از چوب انار بود، بقدرت الهی سبز شدو درخت انار بهم رسید ، وانارآنراچون باز کنند اندرون آن سوخته و خاکستر شده باشد.

برهان قاطع

تیراژه غزل

احمد کسیلا

دارد
دوباره
افق باز می‌شود
تیراژهٔ غزل
به رنگ پرطاووس
می‌گشاید پر
ومی‌نوازد
بربی‌کرانهٔ آبی آفاق
آهنگ جویبار
نکیسارا
وانغمهٔ مرغان
با صبحگاه شبنم و نیلوفر
همساز می‌شود،

□

گل کرده یاس سپید ستارگان
برآسمانهٔ نیلی‌فام

آری
دوباره‌روزهای‌جوان
باداناش‌شکفتهٔ آفتاب
هم‌آوازمی‌شود.

□

آن‌بازگشتهٔ زیبا
زندگیست
گو
تابیامیزد
باشهدترانهٔ «انسان»
وترنم‌آب
آنک
در گردش مدور ایام
وفصل‌ها
بودن
با پرگشائی ساقه‌ها
وچکاوک‌ها
آغازمی‌شود

□

جادو چیست

فصلی از کتاب:
جامعه‌شناسی و انسانشناسی
نوشتهٔ مارسل موس

ترجمه : باقر پرهام

جادو، در جوامع گوناگون جهان، پدیده‌ای کاملا متمایز از دیگر نظام‌های پدیده‌های اجتماعی شناخته شده است پس جادو نه‌تنها طبقهٔ متمایزی از نمودهای اجتماعی است بلکه ضرورت تعریفی روشن برای آن هم امری بدیهی به نظر می‌رسد. چنین تعریفی را ما باید از دیدگاه خودمان ارائه کنیم زیرا نمی‌توانیم به این بسنده کنیم که چه پدیده‌هائی از دید عاملان یا تماشاگران‌شان پدیده‌های جادوگرانه شناخته شده . این عاملان یا تماشاگران دیدگاهی ذهنی دارند که الزاماً همان دیدگاه عینی علم نیست. مثلا فلان دین آئین‌های قدیمی پیش‌از خود را حتی قبل از آنکه دیگرکسی به عنوان فریضهٔ دینی به‌آنها عمل‌نکند آئین‌های جادوگرانه‌می‌نامیده همین طرز نگرش است که حتی بر جمعی از دانشمندان هم اثر گذاشته و مثلا دانشمند فولکورشناس بسیار ارجمندی‌چون سکیت آئین‌های زراعی کهن مالایارا آئین‌هائی جادوگرانه می‌داند: از نظرما فقط چیزهائی را باید جادوگرانه شمرد که تمامی ، ونه فقط بخشی از یك‌جامعه، آنها را پدیده‌هائی جادوئی دانسته‌اند. اما این راهم می‌دانیم که جوامع جهان همواره از اعمال جادوگرانهٔ خود ، آگاهی روشنی نداشته‌اند و اگر هم داشته‌اند، رسیدن‌شان به چنین آگاهیئی بسیار کند بوده است. پس این‌امید بیهوده را نداریم که بیدرنگ به حدو حدود تعریف کاملی از جادو برسیم، تعریفی که فقط در نتیجهٔ بررسی روابط جادو ودین به‌دست خواهدآمد.

در جادو سه چیز وجود دارد : عاملان، افعال و تصورات : **جادوگر** کسی است که افعالی جادوگرانه دارد، حتی اگر حرفه‌ای این کار نباشد؛ **تصورات جادوگرانه** افکار و اعتقاداتی است که با افعال جادوگرانه تطبیق می‌کند ؛ اما افعالی که‌دیگر عناصر جادو به اعتبار آنها تعریف می‌شود، همانا **مراسم جادوگرانه** است. پس قبل از هرچیز باید این‌گونه افعال را از دیگر اعمال اجتماعی که امکان دارد با آنها آمیخته شود تمیز داد.

مراسم جادوگرانه، و اصولا جادو، قبل از هرچیز، پدیده‌های سنت است. فعل‌هائی که‌تکرار نشود جادوگرانه نیست. افعالی که تمامی گروه به‌کارآئی‌آنها باور نداشته باشد جادوگرانه‌نیست. شکل مراسم به‌نحوی عالی‌انتقال پذیراست‌وباور مردم ضامن اجرائی آن، از اینجا نتیجه می‌شود که افعال کاملافردی، مانند اعمال خرافی خاص قماربازان [۱] را نمی‌توان افعال جادوگرانه نامید.

آن‌دسته از اعمال سنتی که جادو را می‌توان باآنها درآمیخت عبارتند از: افعال حقوقی[۲] ، فنون[۳] و مراسم دینی [۴]. نظام تعهد حقوقی را ازاین روبه جادونسبت‌داده‌اندکه‌در روابط حقوقی ، اینجا و آنجا ، کلمات و حرکاتی دیده می‌شود که تعهدآور و پیوندساز است وبا آداب ظاهری با شکوهی نیز انجام می‌گیرد. اما باید توجه داشت که اگر افعال حقوقی غالباً خصلت مراسمی دارند، اگر قراردادها، سوگندها، و عناصر طبیعت را به شهادت گرفتن [۵]، از برخی جهات جنبهٔ تقدس‌آمیز دارند برای آن ـ نیست که خود این افعال به خودی خود نوعی مراسم‌اند ، بل از آن روست‌که آمیخته به مراسم‌اند. این افعال هنگامی که دارای کارآئی خاص تلقی می‌شوند ، یا نقشی بیش از برقرارکردن مناسبات قراردادی مابین افراد دارند، دیگر اعمال حقوقی ساده نیستند بلکه افعالی جادوگرانه یادینی‌اند. در حالی‌که ، افعال مراسمی، برعکس ذاتاً می‌توانند اثری بیش از تعهدات و قراردادها ایجاد کنند؛ این‌گونه افعال به نحوی عالی اثربخش‌اند ، آفریننده‌اند ، و کاری انجام می‌دهند . تصور می‌رودکه‌مراسم جادوگرانه حتی به نحو ویژه‌ای ازاین خصوصیت اثربخشی برخوردارند، چندانکه حتی نام خودرا هم از همین خصوصیت می‌گیرند: مثلا درهند مناسب‌ترین

---

۱ ـ joueurs
۲ ـ actes juridiques
۳ ـ Techniques
۴ ـ Rites religieux
۵ ـ ordalie ؛ اثبات حقانیت ازطریق عناصرطبیعی، مثلاعبور از آتش .م

واژه برای بیان مفهوم مراسم ، واژهٔ کارمان (Karman) به معنای **فعل** است، یا نقش‌انگیزی جادوگرانه (آسیب‌رساندن به شخص‌از راه‌زخم‌زدن envoutcment بر تصویر یا نقش مومی‌او) همان factum به معنای انجام‌دادن، کردن krtya یعنی کردار در مرحلهٔ عالی‌آنست؛ واژهٔ آلمانی Zauber یعنی جادوهم معنای ریشه‌ای مشابهی دارد؛ در زبان‌های دیگر نیز برای بیان اعمال جادوگرانه واژه‌هائی به کار می‌رود که ریشهٔ آنها به معنای **کردن و انجام دادن** است[۶].

اما فنون نیز آفریننده‌اند . حرکاتی که لازمهٔ به‌کاربردن فنون‌اند نیز مشهور به اثر بخشی‌اند. از این نظر مهمترین بخش بشریت به زحمت می‌تواند فنون را از مراسم جادوگرانه بازشناسد . در بین مقاصدی که هنرها و صنایع ما به سختی بدان‌ها دست می‌یابد، شاید حتی‌یك مقصد هم‌وجود نداشته باشد که گمان نرود جادو بدان دست خواهد یافت؛ فنون و جادو چون هردو به هدفهای‌واحدی می‌گرایند[۷]، طبعاً باهم یکی می‌شوند وآمیزش آنها امری ثابت‌ودائمی است، اما نسبت‌های این آمیزش فرق می‌کند. معمولا در ماهیگیری، شکار و کشاورزی جادوهمه جا بافنون همراهی می‌کند ومدد کارآنهاست. هنرهـای دیگر هم هستند که به‌اصطلاح تماماً محاط در جادویند ــ مثلا پزشکی وکیمیاگری؛ دراین دوهنروجود عنصر فنی تا مدتهای مدید در حداقل ممکن خویش است وحال‌ــ آنکه عنصر جادوعنصری مسلطاست؛ این‌دو هنر چنان به‌جادووابسته‌انـد که توسعهٔ آنها نیز ظاهراً در درون جادو صورت می‌گیرد. نه تنها امر پزشکی از روزگاران قدیم تابه‌امروز تقریباً همیشه پوشیده از تجویزات دینی و جادوئی، چون نیایش‌ها ، غرائم خوانی‌ها، واحتیاطات‌ستاره‌شناسانه ، بوده بلکه‌حتی‌داروها، پرهیزهای طبیبانه ،و «دست» جراح در حقیقت بافت پیچیده‌ای از نمادها، همدردی‌ها ، همدرمانی‌ها، و بیزاری‌هاست که در واقع به شیوهٔ جادوگرانه‌تلقی می‌شوند. اثربخشی مراسم جادوئی و کارآئی فنون دوچیز متمایز ازهم نیستند، بلکه کاملا همزمان باهم به اندیشه می‌آیند.

این‌گونه آمیختگی جادو و فنون مخصوصاً از آنجا آسان تر می‌شود که

۶ــ درزبان فارسی تعابیر «چشم‌زخم» و«چشم‌زدن»، که از مقولهٔاندیشه‌ــ های جادوئی و خرافی‌اند، همین خاصیت را دارند.م

۷ــ یعنی‌هدف تأثیر گذاشتن و به انجام کاری نائل شدن.م

می‌بینیم خصلت سنتی جادورا در هنرها و صنایع هم می‌توان یافت. سلسله حرکات هنرور صنعتگر همانقدر یك شکل و منظم است که سلسله حرکات جادوگر. با اینهمه تمایز هنرهاو جادو در همه‌جا تائید شده چرا که حس می‌شده است که میان این دو تفاوتی هرچند نادریافتنی از لحاظ روش وجود دارد. در فنون، تصور می‌شود که نتیجهٔ کار امری مکانیکی است. معلوم است که نتیجهٔ کار فنی از هماهنگی حرکات، ابزارها و عوامل فیزیکی برمی‌خیزد. نتیجهٔ کار، معلول بیواسطهٔ یك علت است؛ فرآورده‌های کار باوسائل به کار رفته سنخیت‌دارند: برای پرتاب چیزی به دستگاه پرتاب نیاز است و آشپزی باکمك آتش انجام می‌گیرد. ازاین گذشته، سنت همواره زیر نظارت تجربه قراردارد وازاین طریق ارزش اعتقادات فنی دائماً در معرض آزمایش است. حتی وجود هنرها وابسته است به اینگونه ادراك مداوم از سنخیت علت‌ها و معلول‌ها. هنگامی که یك فن هم جادوگرانه وهم فنی است، بخش جادوگرانه‌اش آن بخشی است که در محدودهٔ این تعریف قرار نمی‌گیرد. مثلا دریك عمل درمانی، کلمات، غرائم، واجبات مراسمی یا ستاره شناسانه از مقولهٔ جادو به‌شمار می‌روند؛ درهمین‌جاست که نیروهای باطنی، یعنی ارواح، کمین کرده‌اند و عوالمی از اندیشه‌ها حاکم‌اند که شهرت اثربخشی خاص حرکات مراسمی ــ که متفاوت از اثربخشی‌مکانیکی آنهاست ــ از آن سرچشمه می‌گیرد. تصور نمی‌شود که نتیجهٔ محسوس حرکات، معلول حقیقی باشد. معلول حقیقی همواره فراتر از حد نتایج محسوس حرکات است، و معمولا، با آنها ازیك سنخ نیست؛ مثلا هنگامی که بابه‌هم‌زدن آب‌یك چشمه‌به کمك‌یك تکه چوب درصددایجاد باران برمی‌آیند: این خاصیت ازخواص ویژهٔ حرکات مراسمی‌است که‌می‌توان آنها را **افعال سنتی با اثربخشی‌فی‌نفسه**نامید.

اما تا اینجا مافقط‌به تعریف مراسم‌و حرکات مراسمی رسیده‌ایم ونه به تعریف مراسم جادوگرانه که اکنون باید وجه تمیز آنها را از مراسم دینی‌نشان دهیم. می‌دانیم که فریزر در این موردضوابطی پیشنهاد کرده است. اولین ضابطه اینست که مراسم جادوگرانه مراسمی مهرانگیزاست. اما این علامت کافی نیست. نه تنها مراسم جادوگرانه‌ای وجود دارد که مهرانگیز نیست بلکه این حقیقت‌هم هست که رابطهٔ مهر رابطهٔ خاص جادونیست چون دردین هم افعال مهرانگیز وجود دارد. هنگامی که کاهن بزرگ در معبد اورشلیم، در جشن

سوکوت[8] ، آب بر محراب می‌ریخت در حالی که دستهایش را به آسمان برافراشته بود، بیگمان سرگرم انجام مراسم مهرانگیزی بود که می‌بایست به ایجادباران بینجامد . همچنین است ماهیت کار هندوی مامور اجرای مراسم دینی، درطی انجام تشریفات یك قربانی باشکوه، که مدت عمر قربانی کننده را برحسب طول مسافتی که وی در حین اجرای مراسم «لیباسیون»[9] می‌پیماید کم یا زیادمی‌کند. از هردوسو ، نمادها به حدکافی روشن‌اند ؛ حرکات مراسمی گوئی به خـودی خود اثربخش است؛ با اینهمه ، در هردو مورد، ماهیت آن به نحوی عالـی ماهیتی دینی است: عوامل انجام دهنده، خصلت مکان‌های اجرای مراسم یا وجود خدایان حاضر درآنها ، جلال و شکوه اعمال، نیات حاضران در آئین ، همه، کمترین تردیدی در این‌مورد برای ما باقی نمی‌گذارند. پس مراسم مهرانگیز می‌توانند مراسمی جادوگرانه یا دینی باشند.

ضابطهٔ پیشنهادی دوم فریزر اینست که مراسم جادوگرانه معمولا به خودی خود اثر می‌گذارد، اثری که اجبار در آنست؛ در حالیکه مراسم دینی مراسمی ستایش کننده و آشتی‌بخش است؛ یکی از این دومراسم تأثیر مکانیکی بیواسطه‌ای دارد ، و دیگری نامستقیم و از طریق نوعی اقناع احترام آمیز عمل می‌کند و عامل تاثیر آن یك واسطهٔ روحانی است. اما این تمایز نیز کافی نیست؛ زیرا مراسم دینی نیز غالباً اثری اجبارآور دارد، و خدا ، در بیشتر ادیـان کهن به هیچوجه چنان خدائی نبود که از هرگونه مراسم همراه‌با خشونت بی‌نیاز باشد. وانگهی ، چنانکه خواهیم دید، این‌سخن که تمامی مراسم‌جادوگرانه تاثیری مستقیم داشته‌اند درست نیست چرا که در جادوارواحی هست و حتی خدایانی هم مشاهده می‌شود. بالاخره، روح، خدایا اهرمن، همواره به نحوی مقدر و اجتناب ناپذیر گوش به فرمان جادوگرنیست و کار جادوگر معمولا به نیایش در برابر او می‌انجامد.

پس‌بایدعلامات‌دیگری بجوئیم. برای یافتن این‌گونه علامات بهتر است براساس تقسیمات پشت سرهم عمل کنیم .

دربین انواع مراسم ، مراسمی هستند که یقیناً دینی‌اند: از جمله مراسم پرجلال ، عمومی، اجباری، منظم ، مثل اعیاد و تشریفات تقدیسی. با اینهمه ،

۸ ــ souccoth ، عید میوه بندان

۹ ــ Libation مراسم نثار کردن مایعات (شراب، شیر، روغن) به‌پیشگاه خدایان (فرهنگ روبر) م

مراسمی باهمین خصلت وجود دارد که فریزر آنها را مراسم دینی تشخیص نداده است؛ از نظر وی همهٔ تشریفات استرالیائیان، بیشتر تشریفات مربوط‌به مراسم پذیرش، به‌دلیل مراسم مهرانگیزی که دربردارند، مراسمی جادوگرانه‌اند. آری، مراسم کلان‌های آرونتا ، مراسم مشهور به اینتی شیوما[۱۰] دقیقاً از همان اهمیت، وقار، و تقدسی که مفهوم دین درخود دارد برخوردار هستند. انواع و اجداد توتمی حاضر در جریان این مراسم از نیروهای احترام‌انگیز یا ترس‌آوری هستند که دخالت آنها از نظر خود فریزر علامت فعل دینی است. این نیروها حتی در طول تشریفات نیایش می‌شوند.

مراسم دیگری وجود دارد که برعکس بطور منظمی ، جادوگرانه است. این مراسم ، جادوی سیاه یا جادوهای بدیمن زیانبار است [۱۱]. در حقوق و دین نیز از این‌گونه‌جادوها همواره به همین صفت یاد شده است . این‌گونه جادوها چون غیر قانونی است ، آشکارا ممنوع شده است وارتکاب بدانهامجازات دارد. این ممنوعیت رسماً بیانگر تخاصمی است که میان مراسم جادوگرانه و مراسم دینی وجود دارد. حتی می‌توان گفت که خصلت جادوگرانهٔ جادوی سیاه از همین ممنوعیت پدید می‌آید ، چراکه مراسم دینی‌هم داریم‌که به همین اندازه زیانبارند اما ممنوع نیستند، برخی از موارد devotio ، یعنی نفرین به دشمنان شهر، به کسانی که به مردگان و گور آنها بی‌حرمتی کنند یاسوگندی را زیرپا بگذارند ، و بالاخره انواع مراسم مجازات مرگ که‌ضامن پرهیز از محرمات دینی‌انداز این مقوله شمرده می‌شوند. حتی می‌توان گفت که جادوهای بدیمنی وجود دارندکه شهرت طلسم کنندگی زیانبارشان فقط به اعتبار کسانی است که از آنها می‌ترسند. پس می‌بینیم که در جادو بیش از پیش اصل بر ممنوعیت است.

این دو حد نهائی، به‌اصطلاح، دو قطب جادو و دین‌را تشکیل می‌دهند. قطب قربانی و نذر و نیاز و قطب طلسمات بدیمن زیانبار. ادیان همیشه برای خود نوعی آرمان می‌آفرینند که پذیرندهٔ همه سرودها ، آرزوها و نذر و نیازها،ودرحمایت سدی از محرمات است. جادو از این مناطق به‌دور است. جادو به طلسمات زیانباری می‌گراید که مراسم جادوگرانه پیرامون آن شکل

۱۰ـ Intichiuma

۱۱ـ malefice

می‌گیرند و ارائه دهندهٔ نخستین خطوط تصویری است که بشریت از جادو برای خود ترسیم کرده است. در میان این دو قطب، انبوه درهمی از پدیده‌ها قرار دارد که خصلت ویژهٔ آنها مستقیماً ظاهر نیست. این دسته از پدیده‌ها اعمالی هستند که نه بطور مخصوص از مقولهٔ محرمات‌اند ونه از شمار مجوزات. برخی افعال دینی هستند که‌فردی واختیاری‌اند، و افعال جادوگرانه‌ای وجود دارند که قانونی‌اند. اینها از یك سو عبارتند از افعال وابسته به آئین پرستش‌فرد، واز سوی دیگر اعمال جادوگرانهٔ ملازم با فنون، مثلا فن پزشکی . دهاتی‌های ماکه برای دفع مضرت موشهای صحرائی به طلسم و دعا متوسل می‌شوند، سرخپوستی که طبابت جنگی‌اش را به‌کار می‌گیرد، و فنلاندیی که به سلاح شکاری‌اش ورد می‌خواند، هدف‌هائی را دنبال می‌کنند که بازگو کردن آنها عیبی ندارد و افعالی را انجام می‌دهند که ممنوع نیست . خویشاوندی جادو و آئین خانگی حتی به درجه‌ای است که می‌بینیم درملانزی جادو در آن‌رشته از افعالی که موضوع آنها ستایش اجداد است بروز می‌کند. مانه‌تنها مخالف‌امکان این‌گونه‌آمیختگی‌ها نیستیم بلکه معتقدیم که باید براهمیت آنها تاکید کرد تا فرصت تبیین آنها به‌موقع خوددست‌دهد. عجالتاً تعریف گریم را می‌پذیریم که جادو را «نوعی‌دین برای خدمت به نیازهای پائین حیات خانگی» می‌داند . اما علاقهٔ ما به پیوستگی جادو ودین هرچه باشد برای ما فعلا این مطلب اهمیت داردکه قبل از هرچیز پدیده‌ها را طبقه بندی‌کنیم، و ، برای این‌منظور، به برخی از خصلت‌های‌خارجی دست بیابیم که براساس‌آنها بتوان‌انواع پدیده‌هاراتشخیص‌داد: زیرا خویشاوندی پدیده‌ها مانع از آن نشده است که اشخاص تفاوت دونوع مراسم رادریابند وچنان عمل کنند که‌این‌تفاوت بازنموده شود. پس ماباید درجست‌و جوی علاماتی باشیم که تفکیك پدیده‌ها را میسر کند.

نخست‌اینکه، مراسم جادوگرانه و مراسم دینی غالباً عوامل متفاوتی دارند، این‌دونوع مراسم توسط افراد واحدی انجام نمی‌گیرند. اگر استثنائاً، کشیشی‌به جادو متوسل شود، رفتار او رفتار عادی حرفه‌ای‌اش نیست؛ وی به محراب پشت می‌کند، و آنچه را که‌می‌بایست بادست راست انجام دهد بادست چپ‌انجام‌می‌دهد، و قس علیهذا.

اما علامات دیگری هم‌وجود دارند که ماباید گردآوری و طبقه‌بندی

کنیم. و قبل از همه علامات مربوط به انتخاب محلی که تشریفات جادوباید درآن انجام گیرد. جادودرهمهٔ موارد در معبد یا در محراب خانگی صورت نمی‌گیرد، بلکه معمولا در بیشه‌ها ، دور از آبادی، در شب یادر تاریکی، یادر خفایای خانه، یعنی دوراز انظار انجام می‌شود. درحالیکه مراسم دینی معمولا آشکارا و در ملاء انجام می‌گیرد مراسم جادوگرانه از انظار می‌گریزد. حتی جادوی قانونی ، درست مانند جادوی سیاه، مخفیانه است . جادوگر، هنگامی که مجبور به جادوگری در ملاء عام شود می‌کوشد از زیربار آن شانه خالی کند؛ در این‌گونه موارد «ژست»های وی ناپیدا و گفتار او نامفهوم است . حکیم یاشکسته‌بندی که در برابر جمع خانواده کار می‌کند معمولا کلماتی زیر لب ادا می‌کند، دستی می‌کشد و به حالات خلسه مانند، وانمودی یا حقیقی پناه می‌برد. جادوگر که در دل جامعه بدینسان جویای انزوا است، دردل بیشه‌ها بطریق اولی انزوای بیشتری می‌جوید. جادوگر حتی در برابر همکارش حریم اسرار خودی‌اش را محفوظ نگاه می‌دارد و دست وپایش را جمع می‌کند. انزوا ، مانند راز، علامت تقریبا کاملی از طبیعت درونگرای مراسم جادوئی است. این مراسم همیشه امری فردی یا مربوط به افرادی است که در خلوت عمل می‌کنند؛ فعل و فاعل در جادوگری پوشیده از اسراراند.

این علامات گوناگون‌در واقع‌فقط‌بیانگرغیردینی‌بودن‌مراسم جادوگرانه‌اند، مراسم جادوگرانه ضددینی است‌وهمه هم می‌خواهند که ضددینی باشد. درهر صورت مراسم جادوگرانه‌بخشی از این نظام‌های سازمان یافته‌ای که ما کیش و آئین می‌نامیم نیست. برعکس یك عمل دینی، حتی اتفاقی، حتی اختیاری، همواره پیش‌بینی شده، تجویز شده و رسمی است. این‌گونه عمل بخشی از یك آئین است. خراجی است‌که به مناسبت نیایشی به درگاه خدایان یا نذرونیازی برای یك بیماری پرداخته می‌شود وهمیشه‌چیزی نیست جز ستایشی منظم، اجباری، حتی‌الزامی ، باهمهٔ ارادی و اختیاری بودن‌اش. مراسم جادوئی برعکس هرچند که گاه به نحوی مقدر زماندار و دوره‌ای (مثلا جادوی کشت‌وزرع) یا الزامی است، اما هنگامی که به منظور رسیدن به هدف‌هائی معین (مثلامعالجه) انجام‌می‌گیرد همیشه امری غیر منظم ، غیرعادی،ودست‌کم، نه چندان‌پرارج‌تلقی می‌شود. مراسم جادوئی درمانی ، هرقدر که قانونی و مفید در نظر گرفته شوند،

با اینهمه نه آن‌جلال‌وشکوه و نه آن احساس وظیفه‌شناسی را که دریك قربانی دادن کفاره‌ای یادر نذرو نیاز به‌درگاه خدای شفادهنده دیده می‌شود دارا هستند. مراجعه به حکیم، به صاحب طلسمات یا مالك ارواح ، به شکسته بند، به جادوگر، ناشی از ضرورت‌است‌نه از تعهداخلاقی.

با اینهمه، ازکیش‌های جادوگرانه نیز مثال‌هائی داریم. مثلا کیش **هکات** [۱۲] درجادوی یونان ، کیش دیان و اهریمن در جادوی قرون وسطا، وبخش کاملی از کیش پرستش یکی از خدایان بزرگ هندو، **رودراشیوا** [۱۳]. اما این ها پدیده‌های دست دوم‌اند و فقط ثابت می‌کنند که جادوگران کیش خاصی ازروی گرتهٔ کیش دینی برای خودشان ساخته‌اند.

پس به تعریفی‌ازمراسم جادوگرانه رسیده‌ایم که موقتاً می‌تواند قانع کننده باشد. مراسم جادوگرانه هرگونه مراسم خصوصی، مخفیانه و اسرارآمیزی است **که جزئی از یك کیش سازمان یافته نبوده،** حدنهائی آن رسیدن به نوعی مراسم ممنوع است. ازاین تعریف، باتوجه به تعریف ما از دیگر عناصر جادو، نخستین وجه تعیین مفهوم کلی‌جادو نتیجه گرفته می‌شود. پیداست که ما جادورا از راه شکل مراسم آن تعریف نمی‌کنیم بلکه اساس تعریف را براین قرارمی‌دهیم که مراسم جادو درچه شرائطی صورت می‌گیرد، شرائطی که ضمناً بیانگر مقام جادو در مجموعهٔ عادات اجتماعی‌اند.

۱۲ـ Hecate

۱۳ـ Rudrociva

انقلاب تکنولوژی و ادبیات امروز غرب

م . آزاد

انقلاب تکنولوژیك* و اثرات گستردهٔ آن بر بسیاری از جنبه‌های زندگی همهٔ جوامع توسعه یافتهٔ صنعتی نه‌تنها مسأله‌ایست عمده، که نادیده گرفتنش امکان‌ناپذیر است، زیرا نفوذش بر هستی آدمی و برزندگی میلیونها انسان آشکار است، حضورش در ادبیات جهان احساس می‌شود و توجه جدی ناقدان و تاریخ‌گزاران ادبیات را برانگیخته است.

سه دهه است که‌کشورهای توسعه یافتهٔ صنعتی انقلابی رادر علم و صنعت تجربه می‌کنند که در تاریخ بی‌سابقه است ؛ انقلاب تکنولوژیك نیمهٔ دوم قرن بیستم در زمانی بس‌کوتاه ، تمامی حیطه‌های علم و فن را درنوردیده است. مسائلی که صدوحتی پنجاه سال پیش از ذهن بشر نمی‌گذشته، ودرواقع صورت‌بندی علمی‌شان میسر نبوده ، امروزه طرح، تدوین و آزموده شده و شگفتی‌ها در دانش و فن‌پدیدآورده‌است.

انسان در کشف تازه‌های دانش و فن چنان می‌تازد، که دگرگونی‌هایی که در آستانهٔ هزاره سوم میلادی (تنها یك ربع قرن دیگر) روی خواهد داد، برایش تصور ناپذیر است.

زمینهٔ انقلاب تکنولوژیك در نیمه اول این قرن با کشف الکترون وعناصر رادیواکتیو فراهم آمد، بخصوص طرح نظریهٔ نسبیت اینشتین دربرداشت انسان

---

* Technological Revolution

در برابر «تکنولوژی» هم فن شناسی پیشنهاد شده وهم فن‌آوری، اما خود اصطلاح تکنولوژی در زبان مارواج همگانی پیدا کرده.

از جهان مادی دگرگونی‌هایی پدید آورد . انقلاب تکنولوژیك ، بخصوص متعلق به نیمهٔ دوم این قرن است، زیرا دگرگونی‌های شتاباهنگ کمی و کیفی عظیمی در زمینه فن‌شناسی و فن‌آوری در این دوران روی داد: خودکاری [۱] در صنعت ، پیشرفتی شگرف کردو قرن‌رایانه‌ها (کامپیوترها)، پروازهای مافوق صوت و کشفیات فضائی در رسید. از همان آغاز دهۀ ۱۹۵۰ انقلاب فن‌آوری دگرگونی‌هایی در گسترۀ زندگی اجتماعی پدید آورده‌ودر دو دهۀ اخیر، این دگرگونی‌ها ژرف‌تر و گسترده‌تر شد. انقلاب تکنولوژیك نه تنها در ساختار اجتماعی ، که در زندگی درونی آدمی ، برساخت شخصیت او اثرگذار است، همچنان که برسازمان و خصلت فعالیت‌های بشری:

در کارخانه‌هایی که صنعت ــ با کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌هاــ به‌عالی‌ترین درجه خودکار شده است، تشخیص کاردستی از کارفکری روزبه‌روز دشوارتر می‌شود . گروه فزاینده‌ای از کارگران دستکار ، پس از گذراندن دورۀ آموزش تخصصی، به گروه تکنسین‌ها و متخصصان فنی می‌پیوندند، دراین روند نوع تازه‌ای از «طبقه‌کارگر» پدید آمده است که بربنیاد جدیدترین مهارت‌های فنی کارکرد اقتصادی و اجتماعی تازه‌ای دست‌یافته است [۲].

از آنجا که علم و تکنولوژی را نمی‌توان به هیچ‌وجه «خنثی» تلقی کرد و روش‌کاربرد علم و تکنولوژی مشروط به نظام اجتماعی‌یی است که از دستاوردهای علم و فن بهره می‌گیرد ، یکی از نتایج خودکاری ماشین بــه عالی‌ترین درجات در غرب «دندۀ چرخی [۳]» است‌که رایانه‌ها به حرکتش می‌اندازند ــ یعنی خود انسان ، چرا که آدمی خود به مکانیزمی بدل شده‌است، زائده‌ای بیگانه با کل دستگاه که انگیزه‌ای انسانیش به هیچ شمرده‌می‌شود.

۱ــ Automation

۲ــ آمبراتسوموف E. Ambrotsomou در رسالۀ طبقه‌کارگر جامعه‌وادبیات می‌نویسد: «انقلاب تکنولوژیك دگرگونی‌یی‌ست شگرف ... که بــر تمامــی جنبه‌های زندگی جوامع جدید صنعتی اثر گذار است بخصوص در ساختار اجتماعی آنها ... هرچند در کشورهای پیشرفتۀ صنعتی کار غیر دستی به‌سرعت جایگزین حرفۀ طبقه کارگر سنتی می‌شود ، با اینهمه نباید نتیجه گرفت که‌بااین جایگزینی ، طبقه کارگر یکسره از میان برمی‌خیزد.»

۳ــ cog

این بیگانگی منشأ تعمیق بحران شخصیت‌درجوامع پیشرفتهٔ‌صنعتی‌غرب، بخصوص در سه دههٔ گذشته بوده است. بحران شخصیت درواقع ناشی از تشدید تضادهای اجتماعی در اثر انقلاب تکنولوژیك است، چرا که این انقلاب در متن جوامعی روی داده است که درخود آنها دگرگونی بنیادی پدید نیامده است ؛ نظامی که بنیادش بر بهره‌کشی است.

بیشتر روشنفکران غربی، بخصوص پس از انفجار بمب‌اتمی در هیروشیما با انقلاب تکنولوژیك سخت بدبینانه برخورد کردند . در نظر آنها، جوامع پیشرفتهٔ صنعتی دستاوردهای هوش بشر را به ضد خود اوبه کار می‌برد. این بدبینی چندان دور از واقعیت نیز نیست . تجربهٔ کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌ها در جنگ افزارهای مدرن ثابت می‌کند که هر یافتهٔ جدید علمی و هرنوآوری تکنولوژیك بیش از هرچیز درخدمت اهداف نظامی بکار گرفته می‌شود تا هدف‌های بشردوستانه وصلح‌خواهانه.

نه تنها روشنفکران ، که از نظر تودهٔ مردم کشورهای صنعتی پیشرفتهٔ غرب نیز انقلاب تکنولوژیك فاجعه‌ساز بوده است. خودکاری صنایع و تعطیل کارخانه‌ها به علت بحران‌های اقتصادی سطح بیکاری را بسیار بالابرده است. میلیون‌ها کارگر در کشورهای صنعتی در بیکاری مدام به سر می‌برند، واز همه فاجعه‌آمیزتر ، خطر جنگی دیگر در پیش است. باکاربرد جنگ افزارهای جدید امحاء جمعی زندگی از سیارهٔ ما رخت برمی‌بندد.

اشاره کردیم که انقلاب فن‌شناختی نه‌تنها در فرایند تولید و فعالیت‌های تولیدی اثرگذار است، بلکه خود انسان ، مقتضیات زندگی فرهنگی ، سلیقه‌و رسم و راه زندگیش، یکسره از این انقلاب اثر می‌پذیرد و همزمان با این دگرگونی‌ها ، هنر نیز دگرگون می‌شود، هرچند این دگرگونی به تدریج روی می‌دهد وبه همین دلیل نیز برخی از نویسندگان تاریخ ادبیات و هنرها ایـــن دگرگونی را همچنان نادیده می‌گیرند.

اگر فکر کنیم هنر و بخصوص ادبیات پس از هرکشفی در هرزمینه‌ای از علم و فن بی‌درنگ واکنش نشان می‌دهد ، ساده‌اندیشانه و مبتذل خواهدبود. برای نمونه کشف شگفت‌انگیز «رمزهای ژنتیك» انگیزهٔ ناگهانی سرایش شعر یا نوشتن داستان و نمایشنامه‌ای نشد.

اکنون کم‌سی‌سال‌از آغاز انقلاب‌تکنولوژیک‌می‌گذرد می‌توان‌بازتاب‌آن‌را در ادبیات آشکارا دید. این بسیار شگفت‌انگیز بودکه انقلابی چنین شگرف، تخیل شاعران و نویسندگان را برنیانگیزد، وبعیدتر ازآن بهره‌نگرفتن رسانه‌های همگانی از نوآوری‌های فن بود. این‌رسانه‌هابیشترین بهره را از دست‌آورده‌های فن بردند، زیرا انقلاب تکنولوژیك، ابزارهایی اثرگذارتر، کاراتر و ارزان قیمت‌تر فراهم آورد و تازه‌ترین دستاوردهای فنی را در گسترش این «فرهنگ جنبی» (sub-culture) بکار گرفته‌است. در این زمینه باید به نکتهٔ با اهمیتی اهمیتی نیز ضمناً اشاره کرد:

هنر اصیل در زمـانهٔ مـا همچنان در تحـول است و راهش را درمیان گرایش‌های متضاد باز می‌کند . اما «هنر» دیگر که اصطلاح «هـنر همگانی[1]» برای آن چندان دقیق نیست، درواقع شبه هنر است. هنریست کاذب که مستقیم و غیر مستقیم با سیاست ایدئولوژیك حلقه‌های طبقهٔ حاکم در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی ــ جوامع فراوانی و مصرف ــ پیونددارد. این رسانه‌ها هرروز مجهزتر و کارآمدتر می‌شوند، شاخه‌های این «فرهنگ»مطبوعات و ادبیات مردم پسند ، رادیو ، نمایش، سینما و بخصوص تلویزیون ــ بـا بهره‌گیری از دستاوردهای ادبیات‌وهنرها وکاربردتازه‌ترین شیوه‌هاوشگردهای فنی، در جهت هدایت شعور اجتماعی ودرواقع تحمیق توده‌ها ــ بکار گرفته می‌شود. این فرهنگ کاذب، فرهنگی سنتی را ویران می‌کند. گرایش‌های جهان وطنی، فرهنگ ملی را زیر سلطه می‌گیرد و به انزوا می‌کشاند . بدین‌گونه است که تکنولوژی در ساختار اجتماعی و فرهنگی مستقیماً اثر می‌گذارد و حتی برای زندگی فردالگو می‌سازد. به همین جهت‌نیز مبارزه با ین «شبه‌فرهنگ» برای یاری بخشیدن به فرهنگی اصیل ، پیشرو و مردمی اهمیت حیاتی داردچرا که سوداگران سلطه‌جوی «رسانه‌های همگانی» آیندهٔ فرهنگ بشری را سخت تهدید می‌کنند.

***

هرچند جدل دیرانجام برسر مدرنیزم و هنر آوانگارد (یعنی همان هنر مدرن که نیم قرنی است وجود دارد) هنوز از نفس نیفتاده ، با اینهمه

---

۱ ــ Mass-Art

موضوع این جدل شکلی تازه پیدا نکرده است که مستلزم بحث و بررسی دوباره باشد. موضوع نوگرائی و واقع‌گرایی نیز دیگر چندان تازه‌نیست (این موضوع به حد کافی بررسی شده است) مسألهٔ تازه‌اینست: براستی زمینه‌ای بنیادی وجود دارد تا از ادبیات نوآئین نیمه دوم قرن بیستم گفت‌وگو کنیم ؟ یعنی در ادبیات پویای سه‌دههٔ گذشته مشخصات بارزی بازیافته می‌شود تا بتوان از آغاز یك دوران جدید ادبی سخن گفت ؟ امروز دیگر حتی جامعه شناسان مارکسیست هم برخلاف گذشته ، نمی‌کوشند تا پدیده‌های زیبایی شناختی را مستقیماً بـه «زیربنای اقتصادی»شان وابسته‌کنند. یابرانعکاس مبارزه‌ای طبقانی در دوره‌ای معین ، در اثر ادبی معینی اسراروزرند . البته هستند آثاری‌که این‌گـونـه پیوستگی درشان آشکار است. اما این آثار، اندك شمارند و در مطالعه‌ای جامع بکار نمی‌آیند. سخن گفتن از اثر مستقیم انقلاب تکنولوژیك برادبیات (یا نویسندگان معروف) نمی‌تواند کاملا درست باشد. با اینهمه دامنه‌این انقلاب بسیار گسترده است. تکنولوژی زندگی روزانهٔ مردم جهان صنعتی را بـه شدت دگرگون کرده است. پدیده‌های بسیار متنوع انقلاب تکنولوژیك همچنان بر ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی اثر می‌گذارد و ادبیات را هم از لحاظ درون‌مایگی (Thematic) وهم از لحاظ سبك‌ورزی دگرگون می‌کند.

این‌که رئالیزم هنوز زنده است ؛ واقعیتی است مسلم که نیازی به اثبات ندارد. بدیهی است که رئالیزم زمانهٔما رئالیزم سنتی بالزاك ، دیکنس و حتی هانریش‌مان و روژه‌مارتن دوکارنیست. رمانهای‌رئالیستی دردهه‌های ۶۰و۷۰در امریکا ، آلمان ، فرانسه و ایتالیا با «نیاکان ادبی»شان تفاوتهای کیفی‌دارند. همانگونه که تمدن تکرار و حتی تجدید نمی‌شود و انسان نو نیز به زندگی روستائی بازنمی‌گردد ، ادبیات امروز نیز دیگر به موضوع و سبك و ساخت رمان‌های سروانتس و بالزاك برنمی‌گردد.

در سبك و ساختی‌که بسیاری نویسندگان زمانهٔ ما به موضوعات می‌دهند، دگرگونی‌های آشکاری مشهود است این‌دگرگو نی‌هاهمچنین شیوه‌های ادبی‌راهم دربر می‌گیرد. این تحول نسبت به تحولی که در نوع وشکل‌بیانی ادبیات نیمه دوم قرن نوزده و اوائل قرن بیست (تاپایان جنگ جهانی اول) روی داد، در ادبیات امروز بارز است.

می‌توان گفت که یکی از اثرگذارترین زمینه‌های این تحول ادبی، انقلاب تکنولوژیك بوده است.

نویسندگان و شاعران امروز برای آفرینش شکلهای تازه در پی دستیابی به‌وسائل بیانی تازه‌اند. خط تکامل و ویژگی‌های نوآیین ادبیات زمانهٔ ما ــ ادبیات نیمهٔ دوم قرن بیستم ــ مسأله‌ایست که ناقدان ادبی‌درکار بـررسی‌و بازنمائی آنند. پدید آمدن این ویژگی‌های تازه و تغییرات‌کیفی‌در ادبیات سه‌دههٔ گذشته کشورهای صنعتی نباید به این‌نتیجهٔ نادرست بیانجامدکه ادبیات کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی به نحوی کاملا یکسان دگرگون شده است. فرایند تاریخی درهر کشور و سنت‌هر ملت اشکال متفاوتی به ادبیات امروز بخشیده است. برای برشمردن ویژگی‌های ادبیات کشورهای صنعتی بایـددوجنبهٔ مسأله‌را از هم جدا کرد: یکی گرایش عام به آفرینش نوع‌هایا شکل‌های تازه ادبی از سالهای ۱۹۵۰ به بعد (بخصوص دودههٔاخیر) است و دیگـر خصیصهٔ مشترك سبك‌پردازی بسیار از نویسندگان این کشورها. این دو جنبه چنان سخت درهم تنیده شده‌اند که برای پاسخ‌دادن به یکی می‌بایست وجه‌دیگر را صورت‌بندی کرد.

در ادبیات امروز کشورهای صنعتی غرب و شرق سه‌خصیصهٔ بارز می‌توان یافت که منشأ پدیدآمدن آنها بازتاب انفجار تکنولوژیك پس‌از جنگ‌جهانی دوم است. این گرایش‌ها چنین است:

(۱) گرایشی که بسیاری‌از نویسندگان به زمینهٔ مستنددر آثـارشان نشان می‌دهند (چه داستان نویسان چه‌نمایشنامه‌پردازان).

(۲) گرایش حاکی از اقبال‌شگفت مردم به داستان تخیلی علمی یا داستان علمی از نیمه دوم ۱۹۵۰ به بعد.

(۳) گرایشی که به اندیشه‌ورزی‌فلسفی پدید آمده‌است و حاصل آن‌تعدادزیادی نمایشنامه ورمان فلسفی یا فلسفه‌گراست.

وجوداین سه‌گرایش را در این زمانه واقعیت‌های‌عام معینی ثابت کرده‌است که دیگر بازشناخته شده‌اند. اثبات این‌هم‌که این‌سه‌گرایش درنتیجه انقلاب تکنولوژیك پدید آمده و شکل گرفته، کار چندان‌دشواری‌نیست.

گرایش به مستند سازی

در نخستین گرایش ادبیات امروز ، توجهی شگرف به انواع نوشته‌های مستند بخصوص هرگونه گزارش نشان داده شده است. نوشته‌های مستند نه‌تنها خواستاران بسیار دارد، بلکه این آثار در واقع تهاجمی است بزرگ به حیطه‌ای که روزگاری قلمرو انواع دیگری از داستان و نمایش بود. خصیصه مبارزادبیات مستندامروز، پرداختن به لحن خشك، خشن ، صریح و دقیق و حتی گزارش صرفاً واقعی است. خاستگاه این ادبیات کشورهایی است که از توان عظیم تکنولوژیك بهره‌ورند.

گرایش به داستان و نمایش مستند (دردو دهه ۱۹٦۰و۷۰) بخصوص در آلمان غربی و آمریکا چشمگیر بود.

در سالهای نخستین دهۀ ۱۹٦۰ ، همزمان با تحول تاریخی جامعۀ آلمان بسیاری ازنویسندگان به افشای مستند جنایت‌های نازیسم و طرح موقعیت طبقه کارگر امروز آلمان پرداختند بنیاد «گروه٦۱»[1] وانتشار برنامۀ گروه درسال ۱۹٦۱، یکی از نخستین جلوه‌های این گرایش‌است. فریتز هویزر[2] ناشر کتاب «درشب چراغی در دست داریم» (مجموعه‌ای از نوشته‌های معدنچیان آلمانی) تصریح کرد که مهمترین هدف «گروه ٦۱» طرح «طبقه کارگرو مسائل آن در عصر تکنولوژی» است.نویسندگان این گروه هم از روزنامه‌نویسان ومبلغان سیاسی حرفه‌ای بودند و هم‌رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس. این‌نویسندگان گرایش‌های ضد سرمایه‌داری داشتند ودر داستانها و نمایشنامه‌هاشان بیشتر به زمینه‌سازی مستند می‌پرداختند تا بیان داستانی. این گروه چندان درگرایش مستند مبالغه کردندکه درواقع داستان پردازی و نفس‌ادبیات را نفی‌کردند. گونترواراف[3] سخنگوی گروه می‌گفت که ترجیح می‌دهد ادبیات عین‌واقعیت باشد تا هنر . جای شگفتی نیست که آثار نویسندگان این گروه، خشم‌صاحبان و مدیران کارخانه‌ها را برمی‌انگیخت چرا که تصویر خشن و واقعی خودشان را در این آثار باز می‌دیدند . به باور نویسندگان «گروه ٦۱» لحن صریح

---

۱ ـ Die Dortmunder Gruppe.61

۲ ـ Fritz Huser

۳ ـ Gunter wallraff

ژورنالیستی می‌تواند به نحوی اثر گذارتر از زبان داستان ، بیانگر واقعیت‌های زندگی باشد.

گرایش به مستندنگاری حتی در آثاری یافت می‌شود که نمی‌توان آنها را دقیقاً مستند دانست . این گرایش بی‌گمان نشان دهندهٔ فضای ادبی‌یی‌است که دقت در استناد را رسم وراه و سامان روز کرد.

در نمایشنامه‌نویسی بخصوص باید از پیتروایس[1] نویسنده نام‌آور آلمانی که اکنون درسوئدزندگی می‌کند یاد کرده‌و وایس نوع «متعارف» نمایش را بشدت رد می‌کند و خود را بنیادگذار نمایش مستند می‌داند. این نمایشنامه‌نویس از ساخت و پرداخت نمایش داستانی پرهیز می‌کند و رویدادهای واقعی گذشته و حال را به صحنه می‌آورد (در نمایشنامهٔ بازجوئی و کشتار ژان‌پل‌مارا)شیوه و محتوی نمایش‌نامه‌های پیتروایس با مونتاژ «تکه‌های جداگانهٔ واقعیت»ساخته و پرداخته می‌شود ؛ یادآوری آنچه پیتروایس در سال ۱۹۲۷ درباره نمایشنامهٔ مستند گفت جالب‌توجه است. وایس این‌نوع ادبی را مناسب‌ترین نوع برای زمانه‌ی ما می‌داند:

«توانائی نمایش مستنددر این است که ازپاره‌های‌واقعیت، الگوئی‌کلی‌وعام از فرایند تاریخی معاصر بدست‌می‌دهد که می‌توان‌درشرایط و موقعیتهای‌متفاوت آنرا عملا بکار گرفت. تآتر، مرکز حوادث نیست، بلکه جایگاه ناظری است آگاه که از آنجا هرچه راکه روی می‌دهد بررسی و تحلیل می‌کند. این نمایش نمونه وارترین پاره‌های واقعیت را برمی‌گزینند تا مونتاژی (پیوندی) از انواع درهم وبرهم وآشفتهٔ واقعیت محاط برما بسازد. نمایش مستنداز اضطراب همدردی پرشور وپندار درآمیختگی با حوادثی که نتیجه‌ی بـداهه‌سازی خود به‌خود و حادثه‌پردازی با رنگ سیاسی است، آگاهانه بهره‌می‌گیرد... این‌گونه نمایش می‌تواند جنبه‌های جدید مسائل ورویدادهائی راکه درزندگی واقعی پدید آمده است آشکارا کند. با بهره‌گیری از نمایش مستند می‌تـوان نظرگاه‌های متضاد را بسیار کامل‌تر از آنچه در آغاز پدید آمده است عرضه کرد. می‌توان شخصیت‌های نمایش را در یك رابطهٔ مشخص تاریخی با همدیگر نشان داد. درهمان زمان که کنش‌ها (آکسیون‌ها) نشان داده‌یابیان می‌شود،

---
۱ ـ Peter Weiss

می‌تواند روندی که پدید آورندهٔاین کنش‌هااست‌وهمچنین دشواری‌ها ومشکلات اجتماعی آینده را به نمایش درآورد.» حتی اگرپیتروایس را بنیان گذار نمایش مستند ندانیم ، بی‌گمان او برجسته‌ترین نمایندهٔ نمایشنامهٔ مستند درغرب‌است.

آلمان شرقی در دههٔ ۱۹۷۰ یك‌دهه دیرتر از آلمان غربی به ادبیات‌مستند گرایش نشان داد. بخصوص باید از رمان«مصاحبه‌گر» کارل‌هانتیز یاکوب[۱] یاد کرد که مستقیماً به مسئله انقلاب تکنولوژیك و دگرگونی روشهای مدیریت و سازمان دهی کادر صنایع پرداخته است.

در سه دههٔ گذشته نه‌تنها نویسندگانی که به ژورنالیزم تمایل داشتند، بلکه نویسندگانی که نوشته‌های قبلی‌شان کاملا جنبه‌ی ذهنی داشته است ودرراه‌وروش کارشان نشانه‌ای از ویژگی‌های ادبیات مستند نبوده ، به نوشتن ادبیات مستند روی آوردند. نورمن میلر[۲] که سبك کارش همواره سخت فردی بوده است، نثر ژورنالیستی با زمینهٔ مستند را برگزید: «سپاهیان شب» (۱۹٦۸)و «چرا ما در امریکا می‌جنگیم» (۱۹۷۳) از لحظه‌های اضطراب‌انگیز ، اندیشه وطنزی گزنده سرشار است که‌از شگردهای داستان مستند است ونشان می‌دهدمیلر در این شیوه استاد است. هم‌چنین می‌توان از جیمز بالدوین یادکردکه بانثر مستند عاطفی و شدیدش به مسائل امروز جامعه امریکا می‌پردازد، بخصوص‌در «نامی درخیابان نیست» و نیز جیمز جونز که تصویـــری روشن از شـــورش دانشجویان فرانسوی در «ماه‌شادمانهٔمه» (۱۹۷۰) بدست داده است.

ترومن کاپوته که بارمان مستند «باخونسردی» بسیار مشهور شد این نوع جدید را «داستان غیرداستانی» اصطلاح کرد.او که پیش از این، داستانهـــای عاطفی با شخصیت‌هائی عصبی می‌نوشت این سبك‌رارها کرد و به نوشتن‌داستانهائی پرداخت که زمینه‌ای واقعی دارد.

دربارهٔ رواج فزاینده شیوه بیان مستند ودر ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی ، توضیحات گوناگون داده شده است که بعضی از آنها قانع کننده‌تر از توضیحات دیگر است. اما یك نکته روشن است‌و آن این‌است که. یـــك توضیح به تنهایی نمی‌تواند همه‌چیز را شامل شود و همه‌کس را قانع کند.

اغلب گفته می‌شود که نویسندگان غربی از ذهن‌گرایی خسته شده‌اند ، و

---

۱ ـ Karl - Heinz Jakob

۲ ـ Norman Mailer

بسیاری از آنها گمان می‌کنند که دیگر نمی‌توان جهان را به یاری هنردرك و بیان کرد، که تخیل هنرمندانه پاك خشکیده است و با استعدادترین نویسندگان در نوشته‌هایشان غرق‌در «موثق بودن و صحت موضوع» شده‌اند.

همچنین گفته می‌شود که انسان جامعیت خویشتن را در جامعهٔ غربی از دست داده است‌و، ازآن غم‌انگیزتر ، سخت ازخود بیگانه شده‌است. چرا که در صنعت کاملا خودکار شده‌یی که فردرا به دندهٔ چرخی بی‌اهمیت بدل می‌کند، آدمها نقش آدم‌ماشینی (روبوت) برعهده دارند. و حتی‌گفته می‌شود که ادبیات داستانی که در سده‌های گذشته وحتی در دهه‌های نخستین ایـن قرن با ذوق خوانندگان مناسب‌بود، خوانندهٔ امروزی غربی را ارضا نمی‌کند،و در واقع حتی ممکن است اورا برانگیخته و خشمگین کند . چنین می‌نمایدکه خواننده‌ای که خواستار آن است تا دقیقاً از واقعیت پیرامونش آگاه‌شود، از نوشته‌های ژورنالیستی (یارمان به شکل خاطره) بیشتر بهره‌می‌بردتا حماسه‌هـای طولانی و رمان‌های واقعه نگارانه که در آغاز این قرن خواننده بسیار داشت گرایش به رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی‌که زمینه مستند دارند، بی‌گمان بستگی به فضای دوران مادارد. دوران تکنولوژی بسیار پیشرفته. این نکته‌ای بسیار مهم است که «گروه ٦١» از همان آغاز تاکید کرد که هدفش تشریح زندگی کارگران در عصر «تکنولوژی» است و پدید آوردن «ادبیاتی که‌بیانگرپدیدهٔ زندگی امروز است که تکنولوژی و مصرف مشخصهٔ آن است.»

گرایش مستند ، آشکارا ، یکی از تظاهرات نیرومند (هرچند همیشه نه چندان مهم) نفوذ روش‌های علمی شناخت و تعقل بشری در ادبیات است‌و نتیجه‌ای است‌از تکامل «علوم دقیق» . برخی از ناقدان‌گرایش‌به‌ادبیات دارای زمینهٔ مستند را به علت کشش نویسندگان در پرداخت لحنی خشك‌و خشن می‌دانند که به آثارشان حال و هوائی «علمی» می‌دهد.

مستندگرایی گرایشی است در ادبیات امروز که منعکس کنندهٔ رابطهٔ میان علم ، تکنولوژی و هنر درسه دههٔ گذشته قرن ماست.

۲ـ داستان تخیلی‌علمی

گرایشی دیگر در ادبیات این دوره به داستان تخیلی علمی به شکلی

تازه است. این گرایش بخصوص در انگلستان، امریکا و شوروی در سه دههٔ گذشته توجه‌انگیز است. این‌نوع داستان بامحتوی وساخت امروزش‌زمانی شکل گرفت که فرضیه اینشتین مطرح شد. رابطهٔ میان داستان تخیلی علمی جدید و انقلاب تکنولوژی انکار ناپذیر است. نویسندگان ضرورت پیش‌بینی پیشرفت تکنولوژی را احساس کرده‌اند. آینده چنان پیشاپیش بشریت می‌تازد که تقریباً بخشی از اکنون است. آنچه تادیروز امکان ناپذیر بود، نه‌تنها تحقق پیدا کرده، که بخشی از زندگی امروز شده است. اسطوره‌ها و افسانه‌های باستانی به حیطهٔ زندگی روزانه راه یافته. ساده‌ترین آدمها چند ساعته از یك طرف به طرف دیگر کرهٔ زمین پرواز می‌کنند.

«ماشین‌های اندیشنده» در حل دشوارترین مسائل با ذهن بشر رقابت می‌کنند. و بیمارستان‌ها بیماران را به اشعه لیزر وامواج مافوق‌صوت درمان می‌کنند.

انسان به فضا پرواز کرده است. رایانه (کامپیوتر)ها‌ی خانگی شیوهٔ زندگی و آموزش و پرورش را دگرگون می‌کنند. پیشرفت علم و تکنولوژی نه تنها درزندگی اجتماعی، که در حیطهٔ زندگی فردی نیز اثر می‌گذارد. اثری که دیگر انکارناپذیر است و همین موجب جاذبهٔ عام و همه‌گیر داستان‌های تخیلی علمی است. این سخن چندان درست نیست که داستان‌های تخیلی علمی تنها کسانی را مجذوب می‌کند که خود دست‌اندرکار «علوم دقیقه»اند ویا نوجوانانی که باخواندن داستانهای تخیلی علمی به هیجان می‌آیندوای‌بساکه درآینده جذب علم و تکنولوژی‌شوند؛ این‌گونه داستان تخیل بسیاری.را.برمی‌انگیزد و کنجکاوی‌هاشان را ارضا میکند.

همچنین اتفاقی نیست که بهترین و با استعدادترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی، اغلب دانشمندانی برجسته نیز هستند و این از ویژگیهای داستان تخیلی علمی جدید است، «آرتور کلارك» که در انگلستان اوراغول داستان تخیلی علمی می‌خوانند، منجم وریاضی‌دانی پیشرو است. کلارك حدود ۴۰ داستان نوشته است که تعدادی‌شان از درخشانترین نمونه‌های داستان تخیلی علمی امروز است. «ایساك آسیمون» داستان‌نویس امریکائی بیوشیمیست برجسته‌ای

است. «فردهویل»[۱] در فیزیك نجومی ، نام‌آور است. «اوتـوفـریش»[۲] اطریشی و «لئواستزیلارد»[۳] امریکائی درفیزیك‌هسته‌ای تخصص دارند. «استانیلاولم»[٤] لهستانی فیلسوف است و «ایوان‌یفرموف» شوروی دوران‌شناس و بیولوگ است.

تقریباً تمام نویسندگان داستانهای تخیلی علمی جدید از آموزش علمی تخصصی برخوردارند کافی است از «ری‌برادبوری» یاد کنیم که از نویسندگان آفرینشکار داستانهای تخیلی علمی است.

بنابراین امروزه ما بایك‌گونه ادبی نوپا ودرحال رشد رویاروئیم کـه زادهٔ محیط کشورهای پیشرفته صنعتی است‌و نیازمند بررسی خاص، تعریف خاص ومهم‌تر ازآن تحلیلی عمیق است.

هرچند همپای رشد و گسترش داستان تخیلی علمی گروهی ناقد متخصص این‌نوع‌تازهٔ ادبی نیز پدید آمده‌اند، اما بیشتر ناقدان، وبخصوص نویسندگان تاریخ ادبیات این‌نوع تازه را چندان به جد نگرفته‌اند وهمسنج گـونه‌های دیگر ادبی ندانسته‌اند . برخی از ناقدان ، داستان تخیلی‌علمی را عرضهٔ علم‌در قالبی مردم‌پسند میدانند و گروهی دیگر آن را نوعی داستان پرماجرا دانسته‌اند و بنابراین درآن ارزش هنری ندیده‌اند، اما مسأله این است‌که اولا تمامی داستانهای تخیلی علمی ارزش ادبی ندارند، و ثانیاً هنوز حیطهٔ ارزش این‌نوع تازه مبهم و ناشناخته است. شاید بتوان گفت که داستان تخیلی علمی هنوز در آغاز راه است‌وبا آنکه در میان انبوه داستانهای تخیلی علمی می‌توان ازداستان‌ـ های درخشان برادبوری ، یفرموف و حتی کلارك و آسیموف نام‌برد، امـا مشکل بتوان این‌نوع جدید ادبی را با آثار بزرگ داستانی همتراز داشت.

داستان تخیلی علمی هنوز نتوانسته‌است زندگی را درتمامی شکل‌هـای متضادش، یا برخورد شخصیت‌ها را باهمه تنوع‌شان نشان‌دهد. حتی با استعدادـ ترین نویسندگان داستان تخیلی علمی تصویری باسمه‌ای از آدمها ساخته‌اند که در کیفیت کلی آثارشان اثر گذاشته است. باوجود عدم توفیق این نویسندگان

۱ ـ Fred Hoyle　　۲ ـ Otto Frisch
۳ ـ Leo szilard　　٤ ـ S.Lem

در پرداخت شخصیت، درونمایه وساخت و شیوهٔ بیانی بعضی از داستانهایشان غنی‌وقوی است . ایساك آسیموف در رمان «پایان ابدیت» طنزی درخشان‌در سخرهٔ انحصارگران امروز و گرایش‌های جامعهٔ سرمایه‌داری دارد. هرچند نتوانسته است حتی یك شخصیت بیافریند که عمق واقعی هنرمندانه داشته باشد. همین انتقاد برداستان «بازگشت از ستارگان» اکستانیسلاولم و «شهرستارگان» آرتــورکلارك و «یادداشت‌های مریخی» ری برادبوری[1] نیــز وارد است که از نمونه‌های ماندگار داستان تخیلی علمی هستند . بهرحال جای‌هیچ‌تردید نیست که در میان نویسندگان داستانهای تخیلی علمی ، کلارك ، آسیموف، برادبوری، لم‌و یفرموف مقام ممتازی دارند و نویسندگانی اصیل‌اند و جدی‌تر از آنند که آنها را صرفاً نویسندگان با استعداد داستان سرگرم کننده بدانیم. بنابراین وقتی از داستان تخیلی علمی سخن می‌گوئیم باید حساب‌نویسندگان جدی این‌گونهٔ ادبی را از انبوه قلم‌زنانی که داستانهای سرگرم‌کننده می‌نویسندو شهرتشان بستگی به این یاآن جریان مدروز دارد جداکنیم.

در آثار بهترین و عمیقترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی گرایشی به بازتاب اندیشه‌های فلسفی به روشنی دریافته می‌شود. هرچند خطاست اگــر گفته شودکه تمام داستان‌های تخیلی علمی ، لحن یا زمینهٔ فکری فلسفی دارند، اما در ادبیات دوران‌پس‌از جنگ کلا چنین گرایشی آشکاراست.

گرایش فلسفی

یکی‌از گونه‌های پیشرو ادبی در بسیاری از کشورهای غربی رمان فلسفی (وبیشتر فلسفه‌گرا) و نمایشنامهٔ فلسفی است.

حتی داستان و نمایشنامههائی که نمی‌توان فلسفی‌شان نامید، دارای زمینهٔ فکری و لحن قوی‌اند. ادبیات فلسفه‌گرا (که‌ممکن است داستان، شعرو اغلب نمایشنامه باشند) در بعضی از کشورها بیشتر از کشورهای دیگر رواج یافته است‌واین بیشتر بستگی به سنت‌های ادبی هرکشور دارد. اما عامل تعیین کننده، دوران تاریخی است.

ادبیات فرانسه که زمانی از لحاظ رمان فلسفی غنی‌بود، امروز آثــار

[1] ـ Ray Bradbury

کمتری از این‌نمونه (تیپ) پدید آورده است، از طرف دیگر ادبیات انگلیس که صدسال پیش به ادبیات فلسفی نمی‌پرداخت امروز سنت «بیزاری از نظر پردازی» را شکسته است. ادبیات معاصر امریکای لاتین دارای محتوای فلسفی غنی است درحالی که در ادبیات ایتالیائی و اسپانیائی گرایش فلسفی کمتر احساس می‌شود.

بسیاری از داستان‌نویسان، شاعران و نمایشنامه‌نویسان انگلستان در سده‌هٔ گذشته به بازتاب مسائل فلسفی در زندگی گرایش داشته‌اند. این گرایش از همان نخستین رمان ایریس مردوک[۱] ، ویلیام گلدینگ[۲] وکالین ویلسون[۳] آشکار بوده است. همین گرایش در نمایشنامه‌نویسی انگلستان نیز پدید آمده است. از جان‌آزبرن[٤] (لوتر) رابرت‌بولت[٥] (مردی‌برای‌فصل‌ها) گرفته تا «تام‌استوپارد»[٦] (روزن کراتس و گیلدنشتاین مرده‌اند) در شعرهای فیلیپ لارکین[۷] وتدهیوز[۸] و بسیاری شاعران ودیگر انگلیسی گرایش‌های فلسفی بازتاب یافته است.

محتوای شعر، داستان و نمایشنامهٔ انگلیسی بخصوص در سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۵ سخت فلسفی شد، گرایشی که کلا با سنت ادبی انگلستان بیگانه‌بود.

موقعیت ادبیات فرانسه بسیار پیچیده‌تر است، روشنفکران فرانسوی که در دوران اگزیستانسیالیزم (۱۹۵۰ـ۱۹٤۰) زندگی کردند خاموش شده‌اند. اگزیستانسیالیزم فرانسوی امروزه دیگر روبه زوال است . زیرا همانطور که سارتر نیزدربازنگری انتقادی به‌اگزیستانسیالیزم عنوان کرده‌است، این فلسفه در تحلیل تضادهای واقعی اجتماعی ناتوانی‌هایی دارد. درواقع سارتر در بازنگری انتقادی براگزیستانسیالیزم و نفی بعضی از نوشته‌های ادبی خود، بحرانی در اگزیستانسیالیزیم پدید آورده است.

در گفت وگو از ادبیات فلسفی سده‌هٔ گذشته، بدیهی است که جای بحث از رمان اگزیستانسیالیستی دهۀ ۱۹٤۰ وسال‌های نخستین‌دهۀ ۱۹۵۰ نیست: چرا که رمان‌های آلبر کامو و آثار پیشتر سارتر به مرحله‌ای از تحول

۱ـ Iris Murdoch
۲ـ William Golding
۳ـ Colin Wilson
٤ـ J. Osborne
۵ـ R. Bolt
٦ـ T. Stopard
۷ـ Philip Larkin
۸ـ Ted Hughes

ایدئولوژیك و زیبائی شناسی تعلق دارند که دیگر سپری شده است. هرچند ارزش و غنای ادبی این آثار و بخصوص رمانهای آلبرکامو ، انکارناپذیر است و بخصوص بر بینش اگزیستانسیالیستی در ادبیات سه‌دههٔ گذشته انگلستان اثر گذاشته است.

هرچند محتوای ادبیات سه‌دههٔ گذشتهٔ فرانسه عمدتاً فلسفی نبوده است، اما نباید فراموش کرد که نویسندگان نام‌آوری چون روبرمرل ، هروه‌بازن و بخصوص ورکور همچنان به طرح مسائل فلسفی ادامه داده‌اند . ورکور نه‌تنها از نمادهای فلسفی بهره‌گرفته، که همچنین بررابطهٔ آرمان‌هاواندیشه‌های زمان خود با اندیشهٔ علمی جدید تاکید ورزیده است.

صرفنظر از اینکه برداشت‌های ایدئولوژیك ورکور در دورهٔ پس‌ازجنگ چرا وچگونه تضادآمیز بوده است، او با بینش انسان دوستانه‌اش به مسائل اساسی هستی انسان پرداخته است وهرچند تفسیرش از روابط میان فرد و جامعه گاهی اشتباه‌آمیز است اما به خلاف بعضی از نویسندگان مدرنیست برزیبائی وتوانائی انسان تاکید می‌ورزد. توجه به این نکته‌بسیاراهمیت‌دارد که‌بزرگترین و موفق‌ترین درونمایه‌های داستانی او نیرویی است که دانش به انسان بخشیده است تا بر طبیعت چیره شود.

ورکوردر رمان‌هایش می‌کوشد تا به پرسشی که در متن نهضت مقاومت و نبرد بافاشیزم رویارو بوده است پاسخ دهد : انسان دوستی (اومانیزم) در دوران پیچیدهٔ ما چیست؟

روبرمرل نیز به همان نوع‌پرسش‌هایی می‌پردازد که ورکور ـ‌درنده‌خویی فاشیزیم که بسیاری از نویسندگان غرب را برانگیخت تا از خودشان بپرسند که براستی در سرشت انسان چیزی ددآسا وجود دارد؟ (پرسشی‌که گلدینگ در خداوردگار مگس‌ها ـ بعل‌زبوب مطرح می‌کند) همین پرسش و همچنین مسألهٔ خشونت درونمایه رمان‌های روبرمرل است، اما او این مسائل را به شکلی محسوس ومشخص ، بر زمینهٔ استعمارگری مطرح می‌کند.

اگزیستانسیالیزیم در ادبیات آلمان غربی، مانند ادبیات فرانسه گرایش مسلط فلسفی بود. اما نویسندگان آلمانی درسه دههٔ پیش کمتر درگیر مسائل فلسفی بوده‌اند. درحالی که نویسندگانی که از آنها یاد کردیم به بیان‌مستند

مسائل روز می‌پردازند تا قوانین زندگی مدرن را بازگو کنند، نویسندگان دیگر بی‌آنکه به تفکر فلسفی یا زیبایی شناختی خاصی باورداشته‌باشند مسائل ابدی وجود را طرح می‌کنند. گرایش فلسفی را در آثار نویسندگانی می‌توان یافت که نیك می‌دانند که برضد چه‌مبارزه کنند اما تصور درستی از اینکه برای چه می‌جنگندندارند.

تناقض‌های اخلاقی ـ اجتماعی شاید بارزترین درونمایهٔ آثار گونترگراس باشد. طنز تندوتیز «طبل حلبی» (۱۹٦۳) و رمان «زندگی‌سگی» (۱۹٦۹) که خنده‌ای تلخ برحال آدمهایی بودکه درسال‌های نه‌چندان دور، کوره‌های آدم‌سوزی در آشویتز از آنها انباشته می‌شد. هرکتاب گراس پرسشی را مطرح می‌کند : انسان چیست و به کجا می‌رود؟ اما داستان دانشجویی که در رمان «بی‌حسی موضعی» به قصد «اعتراضی» کورمی‌خواهد سگش‌رابسوزاند ، خواننده رابه‌این فکر می‌اندازدکه نکند نظریات آشفتهٔ فلسفی، اجتماعی، سیاسی گونترگراس از او میرزابنویسی برای حزب سوسیال دموکرات آلمان ساخته باشد!

آثار نویسندگان برجستهٔ آلمان، حتی بعضی از آنها که آثارشان دارای زمینهٔ مستند است، نمی‌تواند از تفکر فلسفی تهی باشد، این‌گرایش در آثار دو نویسنده آلمانی زبان سوئدی مشخص است: «ماکس فریش» گفته است که بیان مجرد مسائل نظری برای او سخت بیگانه است، «زندگی فرد در پرتو شرایط و مناسبات اجتماعی و زیست‌شناختی او بازشناخته می‌شود . ماکس فریش از نوگراترین نویسندگان آلمان است . فریش حتی پیش از انتشار نمایشنامهٔ «زندگینامه» گفت: نمایشنامه‌ای که براساس پیوند اتفاقی حوادث پدید بیاید دیگر او را ارضا نمی‌کند و می‌کوشد ، تاآثر ممکنات خلق کندتا بتواند امکانات‌متفاوتی را مطرح کند و آخرین امکان را در متن نمایشنامه جستجو کند. نمایشنامه‌های دورنمات همه دارای زمینهٔ فلسفی استو بارزترین آنها ازاین لحاظ نمایشنامهٔ «فیزیکدانها» است.

گرایش به فلسفه‌در ادبیات امروز امریکا در رمان‌های «ساول‌بلو» آشکار است. هرچند ناقدان اغلب برتمایل نویسندهٔ رمان «هرزوك» (۱۹٦۹) به اگزیستانسیالیزیم تاکید می‌کنند. اما اگزیستانسیالیزیم همه مسائل نامه‌های

هرزوگ (شخصیت اصلی رمان) را به فیلسوفان جهان توجیه نمی‌کند. گرایش فلسفی در رمان «سیارهٔ آقای اسمالر» قوی‌تر است. نویسنده از زبان آقای اسمالراین باور را بیان می‌کند که انسان بدون ایمان نمی‌تواند آینده‌ای داشته باشد. رمان‌های «ساول‌بلو» در واقع بیان کننده بحرانی است که‌درجامعه‌های پیشرفته صنعتی غرب پدید آمده است.

از سال۱۹۵۰ بیش از دو دهه، ادبیات انگلیس گرایشی فزاینده به تعمیم مسائل فلسفی نشان داد. درست زمانی که فلسفهٔ اگزیستانسیالیزیم در فرانسه از نفس افتاد، درمیان روشنفکران انگلستان رواج ورونق پیدا کرد.

این راست است‌که انگلیس نه هایدگرویا سپرز داشت ونه سارتر وکامو، اما جاذبهٔاین فلسفه هرچند دیرتر از آلمان و فرانسه، رمان و نمایش انگلیس را مجذوب کرد. هرچند بیشتر رمان نویسان و نمایشنامه‌نویسان انگلیسی نه فلسفه، که تنها رمان‌های سارتر و کامورا خوانده بودند. به همین سبب هم‌هست‌که‌در بیشتر رمان‌ها و نمایشنامه‌های انگلیسی که حاوی درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی است نه نظام اگزیستانسیالیزیم کاملا درک و بازنمایی شده و نه جوهر این فلسفه.

هرچند نمی‌توان گفت که‌اگزیستانسیالیزیم، همچون فرانسه فلسفهٔ مسلط‌بر ذهن روشنفکران انگلیس در سالهای پس از جنگ بود اما بعضی اندیشه‌ها و برداشت‌های فلسفی اگزیستانسیالیستی در میان روشنفکران سکهٔ رایج شد. بخصوص درونمایه حس بیگانگی:

رمان سیدچاپلین «نگهبانان و نگهبانی شدگان» (۱۹۶۲) این کنایهٔ یونسکو را همچون سنگ نشانهٔ راه بکار گرفته «مازندانیان و زندان‌بانان یا مراقبیم یا تحت مراقبت، تنها راه گریز از چنگ زندان‌بانانمان مرگ‌است»[۱] هرچند چاپلین به تاکید یادآور شده است که چیزی‌درباره اگزیستانسیالیزیم نمی‌داند. انتخاب این کنایه نمی‌تواند اتفاقی باشد.

***

درونمایهٔ سرگشتگی و وحشت در برابر دنیای بیرون که همچون قلمرو

۱ـ این بخصوص یادآور درونمایهٔ نمایشنامهٔ «برزخ» سارتر است.

اغتشاش وپوچی جلوه می‌کند، باوضوح تمام دنیای «لوتر» (۱۹۶۰) نوشتهٔ آزبرن را احاطه کرده است. نمایشنامهٔ لوتر در شرایط جنگ سرد نوشته شده است. نمایشنامه‌نویس درواقع ازربان لوتر نظریات خودرا دربارهٔ مسئولیت ونقش فرد در جهان نو، و حدود اختیار و آزادی او مطرح می‌کند: «هیچ آدمی نمی‌تواند به خاطر دیگری بمیرد یا به دیگری باور بیاورد ... بهترین امیدی که می‌توانیم داشته باشیم این است‌که هرکس برای خودش بمیرد.»

درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی در نمایشنامه‌های بسیاری از نویسندگان انگلیسی آشکار است ــ از جمله در نمایشنامه‌های جان‌آردن، جان آزبرن، آرنولد و سکر و جان وایتینگ.

از میان رمان نویسان انگلیسی در سال‌های پس از جنگ از سه نویسندهٔ نمونهٔ فلسفه‌گرایادکردیم : ایریس مردوك ، ویلیام گلدینگ‌و کالین ویلسن.

هرچند گلدینگ ادعا می‌کند که با فلسفه اگزیستانسیالیزم آشنائی ندارد. اما این گرایش دررمان «سقوط‌اختیاری» او آشکار است. اندیشه‌های فلسفی کالین ویلسن که باگذشت زمان دیدی خوشبینانه پیدا کرد، با گــرایش به‌هوسرل[1] ونیچه شکل‌گرفت امادررمان‌نویسی کامو نقطهٔ‌آغازحرکت او بود.

***

داستانهای ایریس مردوك ــ بنیان‌گذار رمان فلسفی امروز انگلیس ــ تا دههٔ گذشتهٔ پیوندی آشکار با فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم داشت:

در رمان‌های نخستین مردوك (دردههٔ ۶۰ــ۱۹۵۰) با همه اصالتشان بینش فلسفی سارتر منعکس است. مردوك در رسالهٔ «سارتر، عقل‌گرائی رمانتیك». (۱۹۵۳) نوشت «سارتر عمیقاً وخود آگاهانه، انسان زمانهٔ ماست و سبك این عصر را دارد» سالهاپیوند فکری آثار مردوك باسارتر پایدار ماند.

درونمایه‌های سارتری در سراسر رمان «گریز از افسون» (۱۹۵۶) گسترده است ــ در شخصیت پردازی، رابطهٔ آدم‌های داستان باهم و گفت‌وگو ــ هاشان ، حتی در طرح‌و ساخت داستان نشانه‌های اثرپذیری از سارتر آشکار است. این رمان، مثل داستان‌های سارتر، از کنار هم گذاشتن‌تکه‌ــتکهٔ صحنه‌ها

---

۱ ــ Husserl

و قطعه‌هایی شکل گرفته که به نحوی نسبی و حتی راز آمیز باهم پیونددارند و چنان‌پرداخته‌شده‌اند تا در کلیت‌شان به هستی جلوهٔ نابسامانی بدهند. رفتار شخصیت‌ها از دیدگاه «انتخاب آزاد» شخصی‌شان بررسی شده. و زندگی آدم‌های داستان پیوندی تناقض آمیز و اتفاقی دارد.

گرچه پرداخت روانشناختی شخصیت‌های داستان ظریف است ودرهرلحظه رمان برخوردی تراژیك روی می‌دهد، اما در تحلیل آخر شخصیت‌های داستان تنها برای القای اندیشه‌ای فلسفی پرداخته شده‌اند. و نیز هرچند طنز درخشان مردوك ، سنت طنز رئالیزم انگلیسی را به یاد خواننده می‌آورد بطور کلی این رمان به‌بازیی گیج کننده و تلخ وتیره ماننده است. بعدها مردوك‌از سارتر به «کی‌یرکه‌گور» گرایش پیدا کردو بنابراین همچنان زیر نفوذ اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی ماند.

داستانهایی که مردوك در سال‌های ٦٦ــ١٩٦٠ نوشته است، بخصوص «سربریده» (۱۹٦۱) و «دختر ایتالیائی» (۱۹٦٤) و «روزگار فرشتگان» (۱۹٦٦) به نحو قابل‌توجهی با نوشته‌های او در دههٔ پنجاه متفاوت است. مهم‌تر از هرچیز ، این داستانهادرونمایه‌هایی دارد که‌می‌توان آنها را «گوتیك» دانست با شخصیت‌هایی اهریمنی و «تاریك» و در فضای شری گریزناپذیر که تعیین کنندهٔ تمامی روابط و رفتارهای آدم‌های داستان است.

ددمنشی، خشونت وشری که نویسنده‌دوروبر خودش می‌بیند، درشخصیت‌های تمثیلی رمان‌هایش متبلور شده است . این‌نیروهای شیطانی‌اند که برهستی اجتماعی انسان چیره‌اند. برابتین چگونه ممکن است انسانی که‌درآشوب و بی‌سامانی جهان گمگشته است و نویسنده‌ای که از این جهان سخن‌می‌گوید توان جنگیدن بااین نیروهای اهریمنی را داشته‌باشد؟ ازآنجا که پاسخ این پرسش برای‌مردوك مبهم بود، مصرانه در جستجویش برآمد. اینست دلیل گرایش مردوك ازسارتر به کی یرکه‌گور.

شخصیت‌های داستانی مردوك در این دوره سایه وارند (همچنانکه آدمی درچشم کی‌یرکه‌گور) وبسیاری از آنان (و باز همانگونه که تصور کی‌یرکه‌گور را به یاد می‌آورند) همزادهای مخالفی دارند، یا همزادهایی که‌بر رفتارهای آنها فرمان می‌رانند ، حضور کی‌یرکه گور را در طنز تلخ مردوك در

پرداخت شخصیت‌ها می‌توان بازیافت که برطنز دورهٔ بیش‌ازاوسایه می‌اندازد.
احتمال دارد که از میان تمامی اندیشه‌های کی‌یرکه‌گور ، مردوک بیشتر مجذوب تضاد شدیدتری شده باشد که این فیلسوف اگزیستانسیالیست میان فلسفه و علم ترسیم کرده است: فلسفه برای مردوک (همچنانکه کی‌یرکه‌گور) نمی‌تواند برای همه «عینی»و «جهانی» باشد . مردوک (چون کی‌یر که‌گور) حقیقت را امری شخصی و وجودی (اگزیستانسیل) می‌داند: انسان موجودی است فانی و گذرا که نمی‌تواند دیدگاهی ابدی‌داشته باشد».مردوک‌دررمانهایش صرفاً این مسائل فلسفی را طرح می‌کند . همچنانکه هیچ‌کس دیگری هم نمی‌تواند چنین مسائلی را ــ آنهم بااین شکل طرحشان ــ برای دیگری حل کند.

تازمان نوشتن رمان «روزگار فرشتگان» رمان‌های ایریس مردوک بربنیاد اندیشه‌های سارتری، کی‌یرکه‌گوری، و گه‌گاه فرویدی پرداخته می‌شد. اما این نویسندهٔ کوشا ، جستجوگر و آفرینشکار ــ و در آفرینشگری» بسیار توانا ــ نمی‌توانست از درگیری‌های حل ناشدنی خشنود باشد. مردوک ، کم‌کم از تجرید سمبولیك و نمادین نیروهای شرکه در جهان نظاره‌گرشان بود، خسته شدو از ۱۹٦۰ به بعد جستجوی فلسفی او شکل وجهتی تازه گرفت. مردوك می‌گوید: «من‌اکنون احساسی مبهم و درهم و برهم از آزادی دارم... این خود بخشی از جهت تکامل فلسفی‌است. من روزگاری اگزیستانسیالیست بودم واکنون به نوعی افلاطونی هستم.»

مردوك در دهه ۸۰ــ۱۹۷۰ با «افلاطونی» خواندن خود، برگرایش فلسفی رمان‌هایش‌تاکیدمی‌کندوحتی‌آثارش‌را«فلسفی»می‌داند. نظام‌تصویرگری، طرح، ساخت و تحرك بیانی بعضی از داستان‌های جدیدتر مردوك منعکس کنندهٔ نگرش‌ها و برداشت‌های فلسفی اوست.

نخستین رمان «افلاطونی» ایریس مردوك «نیك‌وخوش» (۱۹٦۷) است. اندیشهٔ فلسفی پس‌پشت این رمان را به سادگی می‌توان دریافت : نویسنده می‌خواهد به خواننده یادآور شود که کشاکش پس از پدیدار شدن «ئه‌روس» (Eros) آغاز شد.

«ئه‌روس» نخستین موجودی بودکه «در ذات خود، بهترین ونیك‌ترین

بوده: عشق به عنوان یك جاذبهٔ جنسی به شکل‌های گوناگون تقریباً در تمامی رمان‌های مردوك نشان داده شده است. اکنون مردوك می‌کوشد تا این مسأله را به شکل فلسفی‌طرح کند. او به امکانات نهائی نیروی بالقوه‌ای که درآدمی است و اوراتواناترمی‌کند تا برغرایز خود چیره شود، می‌اندیشد. مردوك جنبه‌های گوناگونه عشق را بررسی می‌کند و دقیقاً از این‌طریق است که‌پیوند او با اندیشهٔ افلاطونی آشکاراست.

در نظر افلاطون «ئه‌روس» نیروئی است‌که دردرون خودهم جنبه‌مادی این جهانی را، دربر می‌گیردو هم‌جنبهٔ‌آرمانی‌ومثالی را.درعشق‌اصیل‌امکان‌ناپذیر است که عشق‌روحی را از بخش جسمانی جدا کرد. عشق به این هردو جنبه کمال ووحدت می‌بخشد.

یادآور شدیم که دههٔ ۱۹٦۰ دوران‌پیشرفت سریع‌دانسته‌های علمی‌بود.این دوره همچنین دوران تضادهای شدید ایدئولوژیك ، سیاسی و اجتماعی نیز بود. اندیشهٔ متفکران غرب دراین تضادها گرفتار آمده و همچنان درگیربا آنهاست. این موضوع همچنین درمورد نویسندگانی که وظیفهٔ تحلیل جایگاه انسان را در دنیای‌نومتعهد شده‌اند صادق است. کار این نویسندگان نه‌آسان‌است‌و نه همه راه‌های گوناگون سرراست است. اینست که بعضی از نویسندگان دچار تسلسل شده‌اند، بعضی این‌دور باطل را شکسته‌اند و اغلب به همانجاکه آغاز کرده‌اند باز گشته‌اند.

***

رمان فلسفی شاید پیشروترین نوع(ژانر) درادبیات منشور امروزانگلستان باشد، نوعی که نه‌تنها ایریس مردوك ، که نویسندگانی چون کالین‌ویلسن‌رانیز بکار آمده است.

کالین ویلسون داستانهایش‌را فلسفه‌پردازی می‌داند،اما این موضوع درمورد ویلیام گلدینگ فرق می‌کند که در برابر طبقه‌بندی نظراتش دراین یا آن نظام فلسفی مقاومت‌می‌کند. بااینهمه زمینهٔ فلسفی رمان‌های او آشکاراست:

گلدینگ بخصوص منکر وجوددرونمایه‌های‌اگزیستانسیالیستی در رمان‌های خویش است. بااینهمه نفوذ اگزیستانسیالیزیم را دررمان «سقوط»آزاد می‌توان بازیافت.

ساخت این رمان، مانند رمان‌های اگزیستانسیالیستی «تکه‌تکه» است و از همان آغاز داستان گفت‌وگوئی درونی دربارهٔ حدود اختیار انسان در انتخاب درمی‌گیرد، این جدل در بخش‌هایی که در اردوگاه کار اجباری روی می‌دهد، شدت می‌گیرد ـ هنگامی که «مونت‌جوی» زیر شکنجه وامی‌دهد و حاضر می‌شود هرکسی را لو بدهد و حتی برای شکنجه دهندگانش «واقعیت»‌هائی را که کاملا ساخته و پرداخته ذهن اوست بازگو کند!

گلدینگ شر را ذاتی انسان می‌داند و آدمی را مقهور سرنوشت. بی‌گمان تجربه‌های او در جنگ جهانی دوم در شکل گرفتن این طرز تفکر موثر بوده است.[۱]

ناقدان از نماد و شخصیت اصلی رمان «برج» گلدینگ تعبیرهای گوناگون کرده‌اند:

زمینهٔ تاریخی داستان «برج» انگلستان قرن چهارده میلادی است و آشکار است که «برج» همان کلیسای جامع مالیسبوری است.

هرچند «برج» ظاهراً داستانی است تاریخی، اما جنبهٔ تمثیلی آن بسیار قوی است: «جوسلین» خودکامه فرمان می‌دهد برزمینی سست برجی عظیم بسازند.

ساختن برج قربانی‌ها می‌دهد و جوسلین این قربانی‌ها را «مشیت الهی» می‌خواند. این حرف جوسلین، در واقع نظر گلدینگ است که «هیچ کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود، تنها خدا می‌داند خدا کجاست».

براستی چگونه می‌شود جنایت جوسلین را درك کرد: ساختن بنائی برماسه یا دقیق‌تر، مردابی عفن چگونه توجیه کردنی است؟ گلدینگ ظاهراً تنها همین پرسش را مطرح می‌کند، اما از شکل طرح مساله پاسخ اورا نیز می‌توان دریافت:

«هیچ کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود،» چرا که شر درسرشت انسان است و کاریش هم نمی‌توان کرد!

معروف‌ترین رمان گلدینگ «بعل‌زبوب» (خداوندگار مگس‌ها) است. گلدینگ در مقالهٔ «حکایت» درونمایه‌های این رمان را توضیح داده است.

---

۱) برای آشنائی با جهان گلدینگ نگاه کنید به درآمد «بعل‌زبوب» ترجمه م. آزاد. انتشارات سازمان فرهنگی ابتکار.

نظریات گلدینگ در این مقاله بردیگر رمان‌های او نیز قابل بسط است، اماهیچ کدام‌ازرمان‌های گلدینگ مانند «وارثان» نظربدبینانه ، ودرواقع ارتجاعی اورا دربارهٔ تمدن بشر افشا نمی‌کند. «وارثان» تمثیلی است قوی و هراس‌انگیز که خواننده را تاپایان‌داستان مجذوب می‌کند ، طرح داستان چنین است:

«هوموساپین»ها جای «نئاندرتال»ها را می‌گیرند. این تازه‌واردان زیرك، خبیث وآزمندند. نئاندرتال‌ها موجوداتی ابتدائی‌ترند، زندگی‌ساده‌ومعصومانه‌ای دارند. آنها آموخته‌اند که از طبیعت تنها برای رفع نیازهای ابتدائی‌شان بهره ببرند. هوساپین‌ها نسل نئاندرتال‌ها را منقرض می‌کنند و دست به تاراج طبیعت می‌زنند. این مسطورهٔ تکامل یافته‌تر انسان (هوموساپین) هرچند در رمان «وارثان» تمثیل کلی پیشرفت تمدن لگام‌گسیخته امروز از نظر گلدینگ است، اما درواقع هرتکاملی– به گفتهٔ نویسنده – «گامی‌به‌سوی خبث‌و شرارت»است، بدینگونه «وارثان» تمثیلی است در «بیهودگی» هستی انسان و تعبیری است بدبینانه از تکامل انسان– تکاملی بی‌بهره از شادی و خلاقیت،در مقایسهٔرمان‌های فلسفی گلدینگ بارمان‌های کالین ویلسن ،متوجه‌دوگونه‌برخورد بامسائل‌انسانی در دو قطب کاملا مخالف می‌شویم : برخورد نویسنده‌ای بدبین وبرخورد نویسنده‌ای خوشبین . در حالی که گلدینگ از رمان «بعل زبوب» تا «هرم» پیوسته بر شرارت‌های انسانی تأکید می‌کند. حتی اگـــر قصد او اصـــلاح این زشتی‌ها را داشته‌باشد؛ کالین ویلسن در رمان‌های فلسفی‌اش به این نتیجه می‌رسد که خرد ودانش‌انسان و نیروی چیرگی او برطبیعت بی‌پایان است‌و از این روآیندهٔ بشریت را در پرتوی درخشان‌تر می‌توان دید. مدرکات‌ویلسن گاهی بسیار تناقض آمیز است. یادآوری این نکته جالب است که او زمانی از برنارد‌شا متأثر بود، بخصوص از نظریات «شا» در زمینهٔ تکامل و بقا.

ویلسن مدت‌ها در جستجوی یك شکل ادبی بودکه بتواند «ادبیات‌ایده‌ها» (نثر فلسفی) را با بازتاب خود به‌خود هنرمندانهٔ زندگی ترکیب کند. بدرغم جنبه‌های التقاطی نظرات فلسفی ویلسن ، که طبیعتاً برکارش اثر می‌گذارند، اوبه بیان و تصویر واقع‌گرایانهٔ شخصیت‌ها ، شرایط وزوانشناسی آنها گرایش‌دارد.

ویلسن ذهنی بسیار فعال و سرشار از اندیشه‌های تازه‌دارد ودر جستجوی

بهترین شکل برای بیان این اندیشه‌هاست و از همه مهمتر، چنان شکل داستانیی برمی‌گزیند تا خوانندهٔئی را، که معمولا تمایلی به رمان فلسفی ندارد، جـذب کند. ویلسن اغلب ازضرورت «فریب»دادن انبوه خوانندگانی که به کتاب‌های سرگرم‌کننده عادت کرده‌اند، سخن می‌گوید. خوانندگانی که با اندیشهٔ مجرد بیگانه‌اند: «به یك معنی، همه‌کتابهای مرا باید بازی و بدل‌کاری (Parody) تلقی کرد. به این شیوه است‌که فی‌المثل، من «اتاق‌تاریك» را نوشته‌ام که بدل رمان‌جاسوسی مدرن است. از دیدگاه من ــ یادست کم ، برای من ــ رمان باید یك بازی باشد ونویسنده باید همان اثر فاصله‌گذاری را پدید بیاوردکه برشت درنمایشنامه‌هایش اعمال کرد» درهمین‌نامه، ویلسن می‌گوید که او درنوشتن‌رمان کوشیده است تا «شکل داستان را تا سطح‌جدی روشنفکرانه بالاببرد» بی‌آنکه حس نیاز به سرگرم کردن خواننده را از دست بدهد.

نخستین اثر فلسفه‌پرداز ویلسن «جهان خشونت» است ، کتابی‌که به‌شکل خاطره پرداخته شده است، واین شکل‌بسیار پسند اگزیستانسیالیست‌ها بوده‌است. در نوشتن رمان‌های «آئین نیایش در تاریکی» (۱۹۶۰) «مردبی‌سایه» (۱۹۶۳ــ ۱۹۶۰) ویلسن همچنان به شکل سنتی رمان وفادار مانده بود. در «شك‌لازم» (۱۹۶۶) و «قفس‌شیشه‌ای» (۱۹۶۷) به تجربه‌کاری خطیری دست‌زد : اندیشهٔ فلسفی داستان روشن است، هرچند در چهارچوب داستان پلیسی، با طرحـی مهیج نوشته شده است. دورمان بعدی ویلسن «طفیلی‌های ذهن» (۱۹۶۷) و «سنگ فیلسوفان» (۱۹۶۹) آشکارا نشان می‌دهد که ویلسن از نتایج آن تجربه‌کاری ناخشنود است، پس به بیان درونمایه‌های اساسی فلسفی درچهارچوب داستان تخیلی علمی می‌پردازد . این شکل داستانی برای بیان اندیشه‌های فلسفی ویلسن مناسب‌تر می‌نماید ، زیرا موضوع اندیشه ورزی تازه‌ترین پژوهش‌هادر باب فیزیولوژی مغز ، و دگرگونی‌های آگاهی آدمی است هرچند ویلسن‌گاهی چندان مجذوب یافته‌های تازهٔ زیست‌شناسی ، اندام شناسی و فیزیك می‌شود که عوامل اجتماعی و بیولوژیك را به شکلی متناسب باهم مطرح نمی‌کندبا اینهمه جهان بینی اوپیشروتراز نویسندگانی چون گلدینگ است.

. . . .

... در حالی که گلدینگ در بیان فلسفهٔ تاریخ خود (وارثان) تنها برعوامل

منفی تکامل انسان تاکیددارد، کالین ویلسن ، بی‌آنکه مرحلهٔ کنونی تکامل انسان را آرمانی جلوه دهد، به آینده می‌نگرد، به این امید که آدمی از بی‌عدالتی‌اجتماعی‌و فشار و خفقان رهایی پیدا کند و به گفتهٔ او «انسانخدایی‌شود.»

این مقاله فشرده‌ایست از مقدمه ودو فصل اول‌ودوم کتاب
On The Threshold of The Twenty First Century.
The Technological Revolution and Literature, Valenina Ivasheva.
ترجمه انگلیسی از: Progress 1978, Doris Bradbury
همچنین منابعی که ذیل «بعل‌زبوب» ویلیام گلدینگ، انتشارات ابتکارآمده‌است

نقد تحلیلی یك داستان کوتاه

ترجمه : صفدر تقی‌زاده

دربارهٔ نویسنده

جان گالزورثی JOHN GALSWORTHY

«جان گالزورثی» نویسنده و ادیب انگلیسی، از خاندانی قدیمی و نسبتاً ثروتمند بود و در رفاه کامل به سر می‌برد، اما طی دوران نویسندگی خود کوشید قلمش را در خدمت طبقه محروم و ستمدیدهٔ انگلیس به کار گیرد و وضع فلاکت‌بار زندگی آنان و مسائل و مشکلات اجتماعی زمانهٔ خویش را در آثارش به نمایش بگذارد.

«گالزورثی» به سال ۱۸۶۷ در شهر «کینگزتن» از ایالت «ساری» به دنیا آمد و پس از اتمام تحصیلات ابتدایی به مدرسه «هارو» یکی از دو مدرسهٔ معروف آن‌زمان انگلیس رفت، مدرسه‌ای که بسیاری از دولتمردان وادیبان انگلیس ازآن فارغ‌التحصیل شده بودند. «گالزورثی» به ورزش علاقه زیادی داشت و کاپیتان تیم فوتبال بود و در دوران تحصیل چه در این مدرسه و چه بعدها در «نیو کالج» آکسفورد، علاقه‌ای

به ادبیات و نویسندگی از خود نشان نداد ودر رشتهٔ حقوق فارغ‌التحصیل شد اما به جای اشتغال به‌کار وکالت، سیاحت پردامنه‌ای را آغاز کرد و به‌روسیه ، مصر ، فیجی ، آمریکا، کانادا و استرالیا سفر کرد و دریکی ازهمین سفرهای دریایی بودکه با «ژوزف کنراد» آشنا شد و پس از مطالعهٔ نخستین اثر نیمه تمام او ، «کنراد» را به نوشتن تشویق کرد و تا پایان عمر همچنان دوستی‌نزدیك و صمیمانه‌ای با او داشت.

«گالزورثی» که آثار دیکنز ،تورگنیف، موپاسان، آناتول فرانس وتولستوی را به دقت مطالعه کرده بود، در اثر تشویق همسرش به نوشتن پرداخت. خودش دراین‌باره گفته‌است. «من بی‌اطلاع از ابتدایی ترین تکنیك‌های نویسندگی، پنج سال تمام داستان‌هایی نوشته و آنها را پاره کردم.» سپس بانام مستعار «جان‌سین‌جان» چهار داستان بلند به چاپ رساند که با توفیق چندانی مواجه نشد. نخستین داستانی‌که با نام حقیقی خودش منتشر شد، داستان «جزیره فریسی‌ها» بود. (۱۹۰٤) گالزواثی که خصوصیات خلقی و تربیت سنتی اشراف‌زادگان راداشت، دراین کتاب نشان دادکه تاچه حد نسبت به زندگی ستمدیدگان و تهیدستا ن‌حساس است . در میان‌افراد طبقهٔ خویش، بی‌اعتنایی شدیدی نسبت‌به کارگران‌زحمتکش‌و ناداران‌می‌دیدو‌درنخستین اثر خود ونیزدر داستان‌ها ونمایشنامه‌های بعدی‌اش، ماهیت طبقهٔ مرفه و ثروتمند آن عصرو زمانه ومال‌پرستی، آزمندی، و سخت‌دلی آنان را به روشنی تصویر کرد.

معروف‌ترین اثر «گالزورثی» ، «زندگینامهٔ خاندان‌فورسایت» شامل سه‌داستان بلند بهم پیوسته است که دورانی از عهد ویکتوریاتامدت‌زمانی پس‌ازجنگ جهانی‌اول‌را دربرمی‌گیرد.

دراین‌سه‌کتاب ماجراهای پرفرازونشیب یك‌خانوادهٔ ثروتمند، به‌عنوان نمونه‌ای مشخص اززندگی‌مالکان جامعه پیش ازجنگ انگلیس بازگو شده است. نخستین بخش این‌کتاب به نام «مرد مالك» درسال ۱۹۰٦ به‌صورت داستان بلنــدی منتشر شد و قهرمانان آن ، همان اثری را بر ذهن خوانندگان انگلیس به‌جای گذاشتند که‌قهرمانان آثار«چارلزدیکنز». «گالزورتی» با چاپ‌این کتاب به‌عنوان نویسنده‌ای توانا وبا نفوذ شهرت یافت.

«گالزورتی» درهمان سال،نخستین نمایشنامهٔ‌خود باعنوان «جعبه نقره» را نیز نوشت که در تئاتر «رویـال کورت» بر صحنه آمد . در این نمایشنامه ، تضاد شدید زندگی توانگران و تهیدستان آن زمان‌به‌قوت به نمایش درآمده است. در نمایشنامه بعدی‌اش «تلاش» (۱۹۰۹) طرح مشکلات و مسائل جامعه صنعتی را از محدوده آمار وارقام متداول خارج کرد وبـه صورت واقعیتی‌تلخ‌نمایش‌داد.درنمایشنامهٔ «عدالت» (۱۹۱۰) آنچنان تصویر وحشتناکی از زندگی زندانیان بدست داد که انگیزهٔ اصلاحاتی سریع‌درزندان‌هاشد. از میان دیگر نمایشنامه‌هایش «بازی‌پوست» (۱۹۲۰) و «وفاداری» (۱۹۲۳) شهرت بیشتری یافتند.

«گالزورتی»در نمایشنامه‌های‌خود،بی‌عدالتی‌های اجتماعی را با قدرت بیشتری تصویر می‌کند ودر داستان‌های بلند باوجود امکانات تکنیکی فراوانتر ، داوری‌هایش کمرنگ و ظریف‌و تا حدودی بی‌اثر است تا آنجا که گروهی از ناقدان‌بعضی از داستان‌های اورا دفاعیه‌ای از زندگی اشرافی دانستند.

«گالزورتی» پس ازجنگ نیز به کار نوشتن ادامه دادو در

سال ۱۹۱۸ دنبالهٔ کتاب «زندگینامه خاندان فورسایت» را نوشت و بخش‌های تازه‌ای برآن افزود .

«گالزورثی» در داستان‌های بلند، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌هایش ، ددمنشی‌ها و نارسایی‌های اجتماعی و تضاد طبقاتی حاکم بر زمانه وجامعه‌اش را افشاکرد .

در سال ۱۹۳۲ جایزهٔ ادبی نوبل به گالزورثی اهدا شد. ودر سال ۱۹۳۳ ، درگذشت.

کیفیت

از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا که برای پدرم چکمه می‌دوخت ؛ با برادر بزرگش در دومغازهٔ کوچك که بصورت یك دهنه‌درآمده بود، در خیابانی فرعی کوچکی زندگی می‌کردند. ازآن مغازه دیگر اثری‌باقی نمانده است، اما آن وقت‌ها در بهترین جای «وست‌اند» قرارداشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای خودش داشت ؛ روی‌آن هیچ چیزی نوشته نشده بودکه‌نشان دهد مثلا برای کسانی از خاندان سلطنتی کفش می‌دوزد ــ فقط نام آلمانی «برادران گسلر» روی شیشهٔ ویترین مغازه دیده می‌شدو توی‌ویترین‌هم‌چند جفت‌کفش و چکمه. یادم می‌آید که همیشه در یافتن دلیلی برای وجودآن کفش‌وچکمه‌های ثابت‌و تغییرناپذیر درویترین مغازه‌اش درمی‌ماندم، زیرا او فقط آنچه را که سفارش می‌دادند می‌دوخت وقابل تصور هم نبود که آنچه‌می‌دوخت‌به اندازه نباشد. آنها را خریده بود که درویترین بگذارد ؟ این هم تصور کردنی نبود، او وجود کفشی را که خودش روی‌آن کار نکرده‌باشددرمغازه‌اش‌تحمل نمی‌کرد. گذشته ازآن، این کفش‌ها سخت زیبا بودند ــ یك‌جفت‌کفش تخت نازك بی‌بندبا ظرافتی وصف ناپذیر . یك‌جفت کفش ورنی بانوار پارچه‌ای که دل از هربیننده‌ای می‌برد ، چکمهٔ ساقه‌بلند سواری قهوه‌ای رنگ با برق خوشایند دوده‌ای که انگار، باهمه‌نوبی، صدسالی‌از عمرشان گذشته بود. این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح‌کفش را به عینه دیده‌باشد. براستی که آنها همچون الگویی ازلی، روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند. این فکرها ، البته ، بعدهابه ذهن من‌رسید، هرچند حتی زمانی که خودم بااو آشنائی به هم رساندم ، درسن چهارده‌سالگی شاید، احساسی مبهم از بزرگ‌منشی اووبرادرش، برمن اثر گذاشت. زیرا ساختن کفش به‌آن‌گونه که او می‌دوخت ــ به‌گمان من‌در آن زمان همانطور که امروز کاری بس‌اسرارآمیز و شگفت می‌نمود.

خوب بخاطر دارم که‌روزی ، همچنانکه به تأنی پای کوچکم رابه‌سویش

به پیش می‌بردم ، باحجب ازاو پرسیدم:
«این‌کار ، واقعا سخت نیست ، آقای گسلر؟»
و پاسخ او، که با لبخندی ناگهانی از میان قرمزی کنایه‌آمیز ریشش داده‌شد، این بود که:
«این هنراست‌اهنر!»
خود او ، مردی ریزه‌اندام بود که انگار از چرم ساخته شده باشد، با چهره‌ای زردوچروکیده،موی‌سروریش مجعد و قرمزرنگ و چین‌های حلقوی منظمی‌که‌اریب‌وار از روی گونه‌ها تاگوشهٔ دهانش سرازیر می‌شد و صدای یك‌نواختی که از ته‌گلوبیرون می‌آمد؛ زیرا که چرم نیز جسمی است کنایی و سفت ودیرسای. این‌چنین بود مشخصات چهره‌او، البته سوای چشمهایش که آبی مایل به خاکستری بود و درآن وقار ساده‌ای بودکه از داشتن آرمانی پنهان پدید آید. برادربزرگش هم عین خوداو بود- هرچنداندکی وارفته‌تر وپریده‌رنگ‌تر ، اما با همان مهارت شگرف- که‌گاهی در روزهای اول اورا درست بجا نمی‌آوردم مگر در پایان گفتگویمان. در آن زمان بودکه اگر کلمات «ازبرادرم می‌پرسم» گفته می‌شد می‌فهمیدم که هموست، برادر کوچکتر، واگر گفته نمی‌شد می‌فهمیدم که برادر بزرگتر است.
آدمی که پیرو بی‌مبالات و گشاده‌دست می‌شود واز عهدهٔ صورت‌حساب‌های سنگین برمی‌آید، هیچگاه با «برادران گسلر» دادوستد نمی‌کند. دیگر ظاهراً به او نمی‌آید که به‌چنین مغازه‌ای برود وزیر آن چشمان آبی که از پشت‌عینکی قاب فلزی به آدم خیره می‌شود پیش ببرد و خودش را موظف بداندکه - مثلا- دوجفت کفش سفارش دهد تا با خیال راحت خودرا در شمار مشتری‌های او قلمداد کند.
زیرا که امکان نداشت بتوانی زود به‌زود بسراغش بروی - کفشهایش دوام سرسختانه‌ای داشت- چیزی ورای کفش‌های موقتی - چنان بودکه‌انگار نوعی جوهر کفش درآن‌ها به کار رفته بود.
به مغازه که وارد می‌شدی، به‌خلاف اغلب مغازه‌های دیگر، اصلا این احساس را نداشتی که «لطفاً کارم را راه بینداز تا بروم!» بلکه‌آرامش کسی را داشتی که به کلیسایی واردشود ؛ روی صندلی چوبی تك‌نفره‌ای‌بنشیندو

منتظر بماند ـ زیرا هیچگاه مشتری دیگری آنجا نبود: چیزی نمی‌گذشت که از پشت نردهٔ طبقهٔ بالای دخمه‌ای که مغازه‌اش بود ـ دخمه‌ای تاریك‌با بوی ملایم چرم ـ چهرهٔ او یا برادر بزرگش نمایان می‌شد که به پائین نگاه‌می‌کرد. صدای از ته‌گلو و تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را بر پله‌های باریـك چوبی می‌شنیدی و آنگاه اورا می‌دیدی که بی‌کت، اندکی خمیده وباپیش‌بندی چرمی آستین‌های بالازده‌روبرویت ایستاده است و چشمهایش را ـ چنانکه گویی‌از خوابی بارؤیای کفش بیدارش کرده باشند، یا همانند جغدی شگفت زده‌در برابر نورخورشید و پکر از این مزاحمت ـ کورکوری بهم می‌زند.

و من می‌گفتم «آقای گسلر، حال شما چطور است ؟ فرصت دارید یك جفت پوتین چرم روسی برایم درست‌کنید؟»

بدون کلمه‌ای حرف ، مرارها می‌کرد و به همانجا که آمده بود باز می‌گشت، یابه قسمت دیگر مغازه می‌رفت و من همچنان در صندلی چوبی آرمیده بودم و بوی‌خوش‌محل کارش‌را فرو می‌دادم. چیزی نمی‌گذشت که می‌آمد بـا قطعه‌ای چرم قهوه‌ای ـ طلائی دردست لاغرش که رگ‌هایش بیرون زده بود. و همینطور که نگاهش به چرم بود می‌گفت «چرم معرکه‌ای است!»وقتی من هم‌ازچرم تعریف می‌کردم دوباره به حرف می‌آمد » چه‌وقت لازمشان دارید؟» و من پاسخ می‌دادم «آه! هروقت برایتان امکان داشته باشد.» واو می‌گفت «دوهفته دیگر از فردا؟» یا اگر برادربزرگش بود می‌گفت «از برادرم می‌پرسم!»

آنگاه زیرلب می‌گفتم «متشکرم ! خداحافظ آقای گسلر» واو که هنوز به چرمی‌که دردستش بود نگاه می‌کرد پاسخ می‌داد «خداحافظ!» وبه‌سوی در که می‌رفتم ، صدای تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را می‌شنیدم که اورا به بالای پلکان ، به رؤیای یك‌دم گسسته‌اش از کفش برمی‌گرداند. امااگرقرار بود نوعی کفش‌تازه که‌تاآن زمان برایم ندوخته بود، بدوزد، آن‌وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتی به‌راه می‌انداخت. کفش‌هایم رادر می‌آورد وآن‌ها رامدتی طولانی دردستهایش می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه وهم مهرآمیـز به‌آنها خیره می‌شد، انگار شعلهٔ شوقی راکه باآن چیزی آفریده بودبه‌یادمی‌آورد وشیوه‌ای راکه باآن کفاشی دیگر چنین شاهکاری را به هدر می‌داد نکوهش

می‌کرد. آنگاه، پایم را روی تکه کاغذی می‌گذاشت و دوسه باری با مداد حاشیهٔ خارجی پاهای مرا غلغلك می‌داد و انگشتهای لرزانش را روی شست پاهایم می‌کشید و خود را در ژرفای نیاز دلخواه من غرق می‌کرد.

فراموش نمی‌کنم روزی راکه در فرصتی مناسب به او گفتم: «آقای گسلر، آن يك جفت کفش آخری مخصوص گردش در شهر بدجوری جیرجیر می‌کرد، می‌دانید؟»

مدتی، بی‌آنکه پاسخی بدهد نگاهم کرد، گویی انتظار داشت حرفم را پس بگیرم یا نحوهٔ بیانم را ملایم تر کنم وبعد گفت:

«نباید جیرجیر بکنند.»

«متاسفانه می‌کرد.»

«لابد قبل ازآنکه جا باز کند، خیس‌شان کرده‌بودی؟»

«گمان نمی‌کنم.»

با این حرف، نگاهش را پائین انداخت، انگار در ذهن خود درپی خاطرهٔ آن کفش می‌گشت و من از در میان گذاشتن این موضوع ناپسند سخت پشیمان بودم.

گفت «پس‌شان بفرست ببینم چه‌کارشان می‌توانم بکنم.»

همان دم، احساس شوق‌و علاقه‌ای به‌آن کفش‌هایی که جیرجیر می‌کرد در وجودم موج زد. به روشنی می‌توانستم در ذهن مجسم کنم کنجکاوی اندوهباری را که انگیزه آن ساعت‌ها روی کفش‌ها خم شده بود.

آهسته گفت «بعضی از کفش‌ها از همان روز تولدشان بدند. اگر کاری ازدستم برنیاید، پولشان را از حسابتان کسر می‌کنم.»

یکبار (فقط یکبار) از روی حواس‌پرتی با کفش‌هایی که به‌اضطرار از فروشگاه بزرگی خریده بودم به مغازه‌اش رفتم. سفارشم را، بی‌آنکه قطعه چرمی نشانم بدهد، پذیرفت و من می‌توانستم نگاهش را که درپوشش حقیر و نامرغوب پاهایم نفوذ می‌کرد احساس کنم. سرانجام گفت:

«این کفش‌ها کار من نیست.»

لحن‌اش، لحن خشم یا اندوه یا حتی سرکوفت نبود، اما چیزی ملایم درآن بود که خون را منجمد می‌کرد. دستش را پائین آورد و انگشتش را

روی نقطه‌ای از کفش‌پای‌چپ که با همهٔ ظاهرخوش نمایش، اصلا راحت‌نبود فشار داد: گفت «اینجا پایتان را می‌زند، این فروشگاههای بزرگ شرافت کارندارند. آشغال‌اند!» و آنگاه ، چنانکه‌گویی‌چیزی در درونش سربازمی‌کرد، مدتی دراز وبالحنی‌تلخ حرف‌زد. این نخستین‌بار در عمرم بودکه می‌شنیدم از اوضاع وسختی‌های‌شغلش حرف می‌زند.

گفت «همه‌را می‌چاپند . همه را با تبلیغات می‌چاپند، کار و زحمت ملاك نیست. همه مشتری‌ها را از ما می‌گیرند، حتی آنهائی که عاشق کفش‌ـ های ماهستند.نتیجه‌اش هم این است‌که می‌بینید ــ من دیگر کاری ندارم. سال‌به‌سال هم بدتر می‌شود ــ حالا می‌بینی. » به چهره شیارخورده‌اش که نگاه ‌می‌کردم، چیزهایی دیدم‌که هیچگاه پیش‌ازآن ندیده بودم، چیزهایی تلخ و تلاشی تلخ‌ـ و ناگهان در ریش قرمزش چقدرتارهای سفید و خاکستری به چشم می‌خورد!

تا آنجا که می‌توانستم ماجرای خرید آن کفش‌های منحوس را برایش شرح دادم. اما حالت چهره و صدایش چنان اثر ژرفی برمن نهادکه طی چند دقیقه‌چندین جفت کفش سفارش دادم. کاش سفارش نمی‌دادم ! کفش‌ها ازهمیشه بیشتر دوام آورد و من نتوانستم به حکم وظیفه وجـدانی تـا تقریباً دوسال بعد به سراغش بروم.

وقتی سرانجام به آنجا رفتم، با تعجب متوجه شدم که روی شیشهٔ یکی از دو ویترین‌مغازه‌اش، نام دیگری نقش بسته‌است، نام کفاش دیگری ــ کـه البته برای خاندان‌سلطنتی کفش می‌دوخت. کفش‌های آشنای قدیمی که دیگر در انزوای باوقارشان نبودند، درآن تك‌ویترین کوچك رویهم افتاده بودند. فضای درونی آن دخمهٔ محدود به یك دکان کوچك، تاریك‌تر وخوشبوتـر از همیشه بود. ونیز مدت بیشتری طول کشید تا چهره‌اش ازآن بالا ظاهر شود و به پائین نگاه کند و دوباره تاپ‌تاپ دمپایی‌های الیافی روی‌پلکان به گوش برسد. سرانجام روبرویم ایستاد و درحالیکه از پشت آن عینك قـاب فلزی کهنه وزنگ‌زده‌نگاهم‌می‌کردگفت:

«آقای ــ آه چه عجب!»

به لکنت گفتم «آه! آقای گسلر! این کفش‌هاتان که انگار تا قیامت دوام

دارند، میدانید! نگاه کنید، هنوز نو و خوبند!.» وپایم پیش بردم به آنها نگاه کرد وگفت:

«بله، مردم‌دیگر انگار، کفش خوب نمی‌خواهند.»

برای رهایی از نگاه سرزنش‌آمیز او با شتاب پرسیدم «چه برسردکانتان آورده‌اید؟»

به‌آرامی پاسخ داد: «خیلی گران بود. حالا کفشی سفارش می‌دهید؟»

سه جفت سفارش دادم، هرچند فقط دوتا بیشتر نمی‌خواستم وفوراًآنجا را ترک‌کردم. این احساس ناشناخته را داشتم که، در ذهنش ، من‌هم در توطئه‌ای به ضداو نقشی داشته‌ایم ؛ یا شاید نه‌چندان برضد او کـه بـرطـرز فکرش درباره کفش. به‌گمانم دیگر کسی تمایل چندانی به این طرز فکر ندارد؛ زیرا چندین ماه طول‌کشید تا بار دیگر به مغازه‌اش پا گذاشتم ، آنهم بیاددارم بااین احساس که : «آه! من‌که نمی‌توانم آن‌بابا را رهاش‌کنم- پس‌چاره‌ای ندارم!» شاید این‌بار برادر بزرگش باشد!»

زیرا می‌دانستم که برادر بزرگش آنچنان جربزه‌ای نداشت که به‌من سرکوفت بزند، حتی به‌زبان بی‌زبانی .

واز خوش‌اقبالی ، ظاهراً برادر بزرگترش بودکه در مغازه با قطعه چرمی ور می‌رفت.

گفتم «سلام آقای کسلر ، حال شما چطور است؟»

نزدیك تر آمد وبه‌من‌خیره‌شد:

آهسته گفت «من خوبم ، اما برادر بزرگم فوت‌کرد»

و دیدم که براستی این خود اوست ـ اما چه پیر و چروکیده ! وپیش‌از آن‌هیچگاه نشنیده بودم از برادرش نامی‌ببرد. خبر تکان‌دهنده‌ای بود.

زیر لب گفتم «آه! متاسفم!»

پاسخ‌داد: « بله، مرد خوبی بود. کفش‌های خوبی می‌ساخت. اما حیف که دیگر نیست.» و دستی به فرق سرش کشید تا، بگمانم ، علـت مرگ برادرش رانشان‌دهد.موی سرش ، به ناگهان مثل موی سر برادر بی‌نوایش ریخته‌بود. از فکرو خیال فروش آن دکان دیگر نتوانسته بود تاب بیاورد. «می‌خواهید کفشی سفارش بدهید؟» و قطعه چرمی را که در دست داشت‌جلوش

گرفت: «چرم مرغوبی است.» چند جفتی سفارش دادم. مدتی طول کشید تاحاضر شدند ــ اما از همیشه بهتر بودند . هرچه می‌پوشیدی خراب نمی‌شدندو بلافاصله بعد از آن به سفر خارج رفتم.

بیش از یك سالی طول کشید تا دوباره به لندن برگشتم وبه نخستین‌مغازه‌ای که رفتم ، مغازه دوست دیرینه‌ام بود. آدمی شصت ساله را رها کرده بودم و اکنون به دیدن مردی هفتادوپنج‌ساله باز می‌آمدم ، تکیده و فرسوده‌و رعشه‌ای که این‌بار، براستی نخست مرا نشناخت.

باتألم روحی که داشتم گفتم «آه! آقای گسلر، این کفش‌های شما چقدر عالی‌اند! ببینید، من تقریباً در تمام مدتی که در خارج بودم اینها راپوشیده‌ام و اصلا ازریخت‌نیفتاده‌اند نگاه کنید؟»

مدتی دراز به کفشهایم ــ یك‌جفت کفش چرم‌روسی ــ نگاه‌کرد و چهره‌اش انگار حالت ثبات و آرامش خود را بازیافت. دستی به پشت‌کفش کشید و گفت:

«اینجای کفش اذیتتان نمی‌کند؟ یادم می‌آید برای دوختن این جفت چه مکافاتی کشیدم». به او اطمینان دادم که کفش‌ها قشنگ اندازه‌پاهایم است

گفت «خوب، حالا کفش می‌خواستید ؟ خیلی زود تحویل‌تان می‌دهم، کاروبار کساد است.»

جواب‌دادم «لطفاً، لطفاً! من همیشه طالب کفش‌های شما هستم ــ از هرنوعش!»

«مدل تازه‌ای برایتان می‌دوزم پاهایتان باید بزرگتر شده باشد.» وبا کندی بسیار، دورتادور پایم را خط‌کشید وانگشت‌هایم را لمس کرد وفقط یکباره سربرداشت و گفت:

«راستی» به‌شما گفته بودم که برادرم فوت کرد؟»

تماشای او دردناك‌بود، چقدر ضعیف و ناتوان شده‌بود؛ از ترك‌کردن آنجا خوشحال شدم.

دیگرازکفش‌ها قطع‌امید کرده بودم که غروب روزی، رسیدند. بسته‌را که بازکردم، هرچهار جفت را به ردیف پهلوی هم چیدم : بعدیکی‌یکی آنها را بپا کردم. جای کوچك‌ترین تردیدی نبود که در شکل واندازه ، دردوخت‌و

کیفیت چرم، بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برایم دوخته بود. ودز پاشنه یکی از کفش‌های مخصوص گردش در شهر، صورتحسابش را پیدا کردم. قیمتشان همان قیمت همیشگی بود اما کاملا یکه خوردم. او، پیش ازآن هیچگاه تا روز موعدپرداخت، صورتحسابی نمی‌فرستاد. باشتاب به‌طبقه پائین رفتم و چکی نوشتم وفوراً شخصاً پستش کردم.

یك‌هفته‌بعد،هنگام‌عبوراز آن خیابان کوچك، به‌این فکر افتادم که‌سری به او بزنم وبگویم که کفش‌های تازه چه عالی‌اند و چه به اندازه. اما وقتی به‌محل مغازه‌اش رسیدم، نامی از او برسر درمغازه نبود. در ویترین‌مغازه‌هنوز آن کفش‌های تخت نازك ظریف، آن کفشهای براق بانوار پارچه‌ای بالای آنها و آن چکمه‌های سواری دوده‌ای رنگ به چشم می‌خورد.

سخت پکر وارد مغازه شدم. در هردومغازهٔ کوچك که اکنون دوباره به صورت یك‌دهنه درآمده‌بود— مردجوانی با چهره‌ای انگلیسی به استقبالم آمد. گفتم «آقای گسلر هستند؟»

نگاه مشتری جلب‌کنی به‌من کرد و گفت:

«خیر آقا، خیر. ولی ما باکمال میل حاضر به انجام سفارشات شما هستیم. مغازه‌را ما خریده‌ایم. بدون‌شك، اسم مارا روی مغازه آن طرفی دیده‌اید. ما برای آدم‌های سرشناس و خیلی حسابی کفش می‌دوزیم.»

گفتم«بله، بله اما آقای گسلر؟»

پاسخ داد «آه! مرد.»

«مرد؟ اما همین چهارشنبه پیش‌بود که این کفش‌ها را برای من‌فرستاد.»

گفت: «آه! چه مرگ تکان دهنده‌ای. پیرمرد بیچاره خودش را از گرسنگی کشت.»

«خدای بزرگ!»

«دکتر علت مرگش را گرسنگی تدریجی اعلام کرد! می‌دانید، روش کارش اینطوری بود! مغازه را بازمی‌گذاشت، اجازه نمی‌داد احدی، به کفش‌ها دست بزنند. وقتی سفارشی می‌گرفت، مدت‌ها طولش می‌داد. مردم دیگر منتظر نمی‌مانند. همهٔ مشتریهایش را اینطور از دست داد. همینطور آنجا می‌نشست ومی‌نشست — دربارهٔ او باید همینقدر بگویم که‌در تمام لندن هیچکس

به خوبی او کفش نمی‌دوخت! اما به‌بینید رقابت چه‌ها می‌کند! او هیچ تبلیغ نمی‌کرد! بهترین چرم‌ها را به کار می‌برد وهمه کارها را هم خودش می‌کرد . خوب دیگر ، این‌هم آخرو عاقبتش . باطرز فکر او دیگر چه انتظاری‌می‌توان‌داشت؟»

«اما مسئلهٔ گرسنگی!»

«بله، شاید این موضوع کمی، به‌اصطلاح مبالغه‌آمیز باشد ـــ اما آنچه که من شخصاً ازآن باخبرم این است که شب‌وروز می‌نشست‌وتا لحظهٔ آخر سرش را ازروی کفشی که‌دستش بود برنمی‌داشت. می‌دانید، من خودم می‌دیدمش به خودش هیچ فرصت غذا خوردن نمی‌داد؛ هیچوقت آه‌در بساط نداشت. همهٔدرآمدش صرف اجارهٔ مغازه و خرید چرم می‌شد. چطور این‌همه عمر کرد، سردر نمی‌آورم. گذاشت چراغ عمرش کم‌کم خاموش شود . آدم عجیبی بود اما کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

گفتم «بله ، کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

***

داستان «کیفیت» نوشتهٔ «جان گالزورتی» نویسندهٔ انگلیسی را برمی‌گزینیم و برای آشنایی بیشتر با حوادث سطحی ونیز برای آگاهی برآنچه که احتمالا در ورای داستان می‌گذرد، به تجزیه و تحلیلش می‌پردازیم. پس ازخواندن این داستان کوتاه، نخستین واکنش طبیعی مااین است که از خودمان بپرسیم: آیا داستان دلچسبی بود؟ چیزی هم برای گفتن داشت ؟ اصلابه خواندنش می‌ارزید؟

پاسخ این پرسش‌ها معمولا از «نخستین‌اثری» که‌مطالعهٔ کل داستان برما داشته است، پدید می‌آید ، اما تجربه به ما آموخته است‌که همیشه نمی‌توان براساس این «اثر نخستین» چه‌دربارهٔ مسائل زندگی و چه دربارهٔ ادبیات داوری درست و عادلانه‌ای داشت. از این‌رو، لازم است‌که این «واکنش‌آنی» را ارزیابی وتجزیه و تحلیل کرد، زیرا اصل عمدهٔ تجزیه و تحلیل هرداستانی، سنجش درستی یا نادرستی این واکنش و اثر نخستین ونیز ارائهٔ قضاوتی‌درست پس از درك كامل آن است.

تجزیه و تحلیل داستان را، با طرح پرسش‌دیگری آغاز می‌کنیم: دراین داستان چه حادثه‌ای برای چه‌کسانی اتفاق می‌افتد و چرا؟ پرسشی‌که درواقع مربوط به پایه‌های‌اساسی و بنیادی کار داستان‌نویسی است. زیــرا «چــه حادثه‌ای اتفاق می‌افتد» همان «طرح‌کلی» یا «پیــرنــگ» داستان (Plot) و «برای چه‌کسانی» همان «شخصیت‌های داستان» (Characters) و «چرا» در واقع تحقیق درباره «درونمایه» داستان (Theme) است کــه خود به نتیجهٔ رفتار وکردار شخصیت‌های داستان شکل می‌بخشد. با طرح این پرسش‌هاست که می‌توانیم در پایان دریابیم «جان گالزورتی» نویسندهٔ داستان «کیفیت» می‌خواسته است در نهایت چه چیزی را به خواننده خود القاء کند.

پیش از هرکار دیگر خوب است به خلاصه وقایع داستان و به اتفاقاتی که در سطح‌آن‌رخ می‌دهد توجه ودقت کنیم. یکی از اصول اولیه کار تجزیه و تحلیل، همین توجه و دقت کافی در خلاصهٔ وقایع داستان است زیراعدم آ‌گاهی از حوادث کلی و حقایق داده شده در سطح داستان ممکن است مارا به‌گمراهی و یابه‌برداشت کاملا نادرستی از داستان بکشاند. بررسی خلاصهٔ داستان موجب می‌شود که معنای کلی‌آن را همواره در نظر داشته باشیم واحتمالاً آنچنان شیفتهٔ حوادث جنبی و حاشیه‌ای نشویم که اصل مطلب را به فراموشی بسپاریم‌واز آن تعبیری انحرافی بکنیم . باری... خلاصه داستان «کیفیت» از این قراراست:

«برادران «گسلر» در دو مغازهٔ کوچك که به‌صورت‌یك دهنه درآمده است‌به شغل‌کفاشی اشتغال دارند. این‌هردو به‌کار خــود عشق می‌ورزند و ساختن‌کفش را همچون خلق یکی اثر هنری می‌پندارند. کفش‌های دوخت آنها، هم بادوام است و هم از نظر زیبایی‌شناسی شاهکار. اما مؤسسات و فروشگاه‌های بزرگ با آنها به رقابت برمی‌خیزند و با حربهٔ تبلیغات وسیع ونه با عرضه کــالای مرغوب، موجب کسادی کار آنهامی‌شوند. برادران کفاش به‌ناگزیر یکی از مغازه‌ها را به‌کفاش دیگری که نمایندهٔ شیوهٔ تازه تبلیغاتی و ارائه خدما ت‌فوری است‌واگذار می‌کنند . برادر بزرگتر از غصه این کار می‌میرد اما برادر دیگر که حاضر به تسلیم نیست دربرابر

این رقابت ایستادگی می‌کند و همچنان با استفاده از چرم مرغوب به تولید کفش‌هایی با «کیفیت» بالا می‌پردازد. سرانجام او نیز تاب مقاومت ازدست می‌دهد ودر اثر «گرسنگی تدریجی» می‌میرد و رقیب زرنگ ، مغازه‌ها را صاحب می‌شود. آخرین کفش‌های دوخت این هنرمند ، پیش از مرگش به گفته راوی «بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برای من دوخته بود.»

آیا این خلاصه داستان با همین حوادث سطحی ، می‌تواند نظر خواننده‌ای را به خود جلب‌کند؟ پیداست که مطالب مهمی از داستان در این خلاصه نیامده و لاجرم‌آنچه‌را که نویسنده قصد تفهیمش را داشته پنهان مانده است. به‌عبارت دیگر، آگاهی برحوادث سطحی داستان به‌خودی‌خود کافی نیست و خواننده تشنهٔ آگاهی یافتن از حوادث نمادین یاواقعیت‌های هنری‌نهفته‌در داستان است.

تردیدی نیست که‌داستانها باهم متفاوتندو نمی‌توان همهٔ‌آنها را با معیارهایی یکسان و ازپیش‌تعیین شده سنجید. همچنین باید به‌این نظریهٔ کلی که «تمام داستانها باید دارای یك طرح کلی باشند» یا «کشمکش‌های هرداستانی باید در پایان به نتیجه برسد» یا «هرکار نیکی در داستان بایدپاداشی نیك‌داشته باشد و هرکار بدی‌کیفرببیند» با تردید نگاه کرد. زیرا بسیاری از داستان‌نویسان، دیگر به رعایت این نظریه‌ها پای بند نیستند . هرداستان‌به شیوهٔ‌مناسب بادرونمایهٔ خود نوشته می‌شودودر نتیجه معیار سنجش و تجزیه و تحلیل آنها هم نمی‌تواند یکسان باشد.

درونمایه: THEME

یك‌چیز مسلم است و آن اینکه هرداستانی ، درونمایه یا اندیشه‌ای مسلط دارد. این درونمایه موجب‌می‌شود که تمامی عناصر یك داستان ، یعنی‌شخصیت‌ها، حوادث، نتیجهٔ حاصل از کشمکش و عناصر دیگری که نویسنده برای القای معنی مورد نظر به کار می‌گیرد، با هم‌نوعی هماهنگی داشته باشند. باخواندن‌هر داستان درونمایهٔ آن رفته رفته وبه نسبت سرعت سیر حوادث برما آشکار می‌شود. در این داستان‌مانخستین‌کلید آشنایی بادرونمایه را در همان عنوان داستان‌می‌یابیم . درونمایه کلی یا موضوع این داستان ، «کیفیت» است و همچنان که

داستان شکافته می‌شود، این‌درونمایه نیز وضوح بیشتری می‌یابد.

چه نوع کیفیتی ؟ این کیفیت چگونه به حوادث داستان شکل می‌بخشد؟ تأثیر این کیفیت در زندگی شخصیت‌های اصلی داستان چیست؟ برای پاسخگویی به این پرسش‌ها «گالزورتی» درونمایه را در متن حوادث ونیز درواکنش‌های «گسلر» جسته و گریخته می‌نمایاند و بدین ترتیب داستان درمسیر طبیعی خود به پیش می‌رود.

پیداست که «گالزورتی» داستانی جدی نوشته است‌و به تعبیر و تفسیر اندیشمندانه‌ای از یکی از جلوه‌های زندگی بشری‌پرداخته است. اینگونه‌تعبیرها و تفسیرها ، در یك نویسندهٔ جدی، از دیدگاه‌جهان شمول اویا از فلسفهٔزندگی‌اش که توضیح ویژهٔ او برمعنای هستی‌است، مایه می‌گیرد. ازاین‌رو هرنویسنده‌ای با میزان ومعیاری متفاوت برای سنجش ارزش‌ها سروکار داردو پیش از هرچیز، بین ارزشهای کمی وکیفی‌تفاوت زیادی قائل است. هنرمند ، بی‌توجه به‌وسیلهٔ کارش ، عمیقاً معتقد به کیفیت تجربه‌های زندگی‌ ــ ونه کمیت آنهاست. موضوع کلی اندیشهٔ او، کیفیت فطرت انسانی وبرداشتش‌از هریك از تجربه‌های مشخص بشری برپایهٔ راستی و درستی، ویا اگر بااو موافق نباشی، برپایهٔ تعصب و کج‌اندیشی‌اوست.همچنانکه درکار بررسی و تحلیل داستان «گالزورتی» پیش می‌رویم ، نفوذ معیارهای سنجش ارزش‌ها و یا گرایش او را به واقعیات‌داستان به عینه مشاهده‌می‌کنیم:

طرح کلی (پیرنگ) یا ساختمان حادثه: Plot or the Structure of Action

«گالزورتی» در این داستان شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و آنها را برصحنه آورده‌وبرای القاء موضوع یا هدفی‌ویژه، آنهارا به ایفای نقش‌یابه‌شرکت درحوادث‌یاکشمکش‌هایی وادار کرده است. دراینجا خوب است روی اصطلاح ایفای نقش دقت بیشتری بکنیم زیرا هرنویسنده‌ای باهردید و بینش وسبك‌و سلوکی، شخصیت‌هایی رابه ایفای نقش‌هایی وامی‌دارد تادرونمایه یا اندیشه یا وضع و موقعیت ویا هرچیز دیگری را که در نظر دارد به نمایش درآورد. این ایفای نقش یا نمایش‌کشمکش‌ودرگیری‌به اشکال‌مختلف صورت می‌پذیرد: ممکن

است نمایش عملی خشونت‌آمیز وجسمی و علنی باشد مثــل کشتــه شدن «دزدمونا» به‌دست«اوتلو» یا ممکن است نمایش کشمکش و حالتی شورانگیز و عاشقانه باشد. مثل «رومئو» و «ژولیت» ویا ممکن است‌نمایش کشمکش وحالتی درونی و عاطفی‌باشدمثل «ملکه ویکتوریا و آلبرت». این نقش به هرشکلی که باشد، وظیفه‌اش درنهایت نمایش کشمکش و واقعه‌ای برای خواننده است.

اصطلاح «طرح‌کلی» یا «پیرنگ» به‌طور کلی نمایانگر تقریباً هرنــوع ایفای نقش و کنش و واکنشی است‌که در یك داستان وجود دارد ، چه این طرح کلی «بسته» باشد یا «باز»و یا مثلا روایتی باشد مستقیم بدون حادثه‌ای پیچیده یا باپیچیدگی‌اندك. (داستان «کیفیت» طرحی بسته دارد و «گالزورتی» درواقع هدفش از کاربرد این طرح، نمایش‌خصلت شخصیت‌های داستان وبه‌طور کلی شخصیت‌پردازی است.) طرح بسته معمولا در داستان‌هایی که پایان آن به نتیجه‌ای بدیهی و یا واقعه‌ای‌غیر مترقبه‌می‌انجامد، بکار می‌رود. در «طرح‌باز» وجود هیچ نوع نتیجه‌ای یا گشایش گرهی مطرح نیست . نویسندگانی که ازطرح باز استفاده می‌کنند (مثلا چخوف) ظاهراًمعتقدند که برای بسیاری ازگرفتاری‌ها و معضلات زندگی بشری، نتیجه یاراه حلی یافت نمی‌شود و بدین ترتیــب از شیوهٔ طرح بسته استفاده چندانی نمی‌کنند. زیرا از دیدگاه فلسفی ، به‌وجود تعبیر و تفسیری کامل وقاطع از این دنیای بغرنج و پیچیده معتقد نیستند.

بطور کلی می‌توان هرنوع وسیله‌ای را که برای نمایش نیت ومقصود نویسنده به کارگرفته می‌شود «طرح» نامید: در این داستان «گالزورتی» از طرح ساده و بسته‌ای که جریان و مسیری متعارف دارد (گرفتاری، کشمکش، بزنگاه و گره‌گشایی یا نتیجه) سودجسته است. حوادث خارجی داستان را می‌توان اینطور خلاصه کرد:

گرفتاری واقعه با کسادی کاربرادران «گسلر» آغاز می‌شود؛ کشمکش‌بین برادران «گسلر» و مؤسسه‌ای که‌یکی ازمغازه‌های آنهارا می‌خردبوجودمی‌آید؛ بزنگاه هنگامی است‌که برادر کوچکتر دیگر نمی‌تواند خرج زندگی‌اش را‌تأمین کند و گره‌گشایی یا نتیجه داستان نیز همان مرگ «گسلر» ورونق کار آن مؤسسهٔ بازاری است. بدین‌ترتیب ، داستان تا حدود زیادی‌بر «طرح» متکی

است. اما باز می‌بینیم که حادثهٔ اصلی و کشمکش بزرگ در درون خود«گسلر» است— بعبارت دیگر «گالزورتی» از «طرح» برای نشان دادن شخصیت‌و از طرح‌و شخصیت هردو برای نشان دادن «درونمایه» سود جسته است. این داستان آنها را وادار به ایفای نقش‌هایی کرده است. این‌بار خوب است‌به اصطلاح هم‌آهنگی درست ومتناسب می‌توانند در تعبیر و تفسیر پاره‌ای از جنبه‌های زندگی بشری مؤثر افتند.

شخصیت‌پردازی: CHARACTERIZATION

بار دیگر این را تکرار می‌کنیم که «گالزورتی» دراین داستان، شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و برای القای موضوع یا مقصودی ویژه آنها را وادار‌به‌ایفای نقش‌هایی کرده است. این‌بار خوب است‌به اصطلاح «شخصیت‌ها» دقت بیشتری بکنیم . طبیعت وکاربرد هرشخصیت در داستان بستگی به هدف ومنظور نویسنده دارد.

«گالزورتی» برسر مسئله «کیفیت» کشمکشی ارائه می‌دهد وبنابر این شخصیت‌هایش ، به طریقی نمایانگر جنبه‌هایی از این کشمکش‌اند. این کشمکش، به‌طوری که قبلا دیده‌ایم ، هم بیرونی است وهم درونی . بیرونی است زیرا بین برادرات «گسلر» وآن مؤسسهٔ بزرگ اتفاق می‌افتد. درونی است، چونکه در درون «گسلر» جوانتر ، جریان دارد: کشمکش بیرونی را می‌توان فقط با شخصیت‌های نمونه‌وار ارائه داداما از آنجا که «گالزورتی» در عین حال در صدد نمایش کشمکش بیرونی نیز بوده است،دست‌کم یك شخصیت بایدمنفرداً وبه‌طور مشخص انتخاب شود و این کشمکش درونی را قابل فهم و پذیرفتنی جلوه دهد.

دریك‌چنین‌داستان‌جدی، یکی از کاربردهای شخصیت، نمایش گزینش یا پسند اخلاقی نویسنده است. وقتی «گسلر» درکار خود با کسادی روبرو می‌شود، ناگزیر است تصمیمی بگیرد. آیا باید به آرمان خود پای‌بند بماند و کفش‌های مورد دلخواه خودرابدوزد، یا سطح کار و آفریده‌اش را بدان حد پایین بیاورد تا بتواند به‌رقابت‌برخیزد ؟ «گسلر» شخصیتی غیر معمولی دارد و آدمی والا،

بلند طبع، شریف‌ودرستکار است‌و درنتیجه محصول کارش نمی‌تواند هم سطح کفش‌های بازاری باشد.

کفش‌های ساخته و پرداختهٔ دستهای او باید درواقع نمایندهٔ شخصیتی زحمت‌کش وهنرمند، یعنی نماینده خود «گسلر» باشند. این است‌که نیت و پسند «گسلر» باید در اصل نیت و پسندی اخلاقی باشد و نه صرفاً نیت و پسندی‌بر ــ مبنای‌سودوزیان. «گالزورتی» شخصیتی آفریده است‌که باید فطرتاً و ذاتاً نیت‌و پسندی اخلاقی داشته باشد ووجود همین شخصیت در داستان است‌که موجب برانگیختن چنین نیت و پسندی شده است به عبارت دیگر «گالزورتی» خود نخست موضوع چنین نیت‌وپسندی را در ذهن داشته و سپس شخصیتی آفریده است تا در نمایش‌موضوع‌مورد نظر به او یاری کند، در اینجا ما با این واقعیت آشنا می‌شویم که چگونه اجزای یك داستان می‌توانند با سیری هماهنگ کلیت و معنای نسبتاً پوشیده‌ای را بەطور روشن بیان کنند.

اعتبارهرداستانی‌به مقیاس زیاد به همسازی و هماهنگی شخصیت‌های آن داستان بستگی دارد. این‌نکته‌درمورد داستان کوتاه بیشتر صادق است تا رمان. زیرا در داستان کوتاه کمترمجالی پیدا می‌شود تانویسنده بتواند شخصیت‌هایش را بطور کامل بپروراند و دگرگونی‌هایی درآنها بوجود آورد. به مجردی‌که «گالزورتی» موضوع کشمکش برسر «کیفیت» را مطرح می‌کند و خصوصیات و خلق وخوی شخصیت‌ها را می‌نمایاند، دیگر حادثه راحت‌به سوی سرانجام طبیعی و غیر قابل اجتناب خود پیش می‌رود. فرض کنیم «گسلر» فوراً تسلیم می‌شد و هنرش رادست‌کم می‌گرفت و مصالحه می‌کرد وبه رقابت تن‌می‌داد، آیا حادثه بازهم معتبر واجتناب ناپذیر می‌نمود؟ نه، با این کار بدون تردید بافت و ساختمان‌داستان‌ازهم‌می‌پاشید.

نمادگرایی: SYMBOLISM

همچنان که به زیرلایهٔ سطحی داستان «گالزورتی» نفوذ می‌کنیم، منتظرو مواظبیم که معنی نمادگرایی‌های او به موقع رخ‌بنماید واز نظر پنهان نماند. نمادهای اساسی این‌داستان عبارتند از: شخصیت‌ها، کفشهای ساخته شده ونیز

چرم خام. «گسلر» و کفش‌هایش و چرمش، درواقع نمادی مرکب‌اند که خود نمایندهٔ آرمانی‌غیر قابل‌مصالحه‌وتعویض‌است. «گالزورتی» درباره کفش‌هایی که در ویترین مغازهٔ «گسلر» به نمایش گذاشته شده می‌گوید:

«این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح کفش را به عینه دیده باشد براستی که آنها همچون الگویی ازلی، روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند.»

این نکته البته اشاره‌ای است به مسئلهٔ آرمان‌گرایی افلاطون و «گالزورتی» در نتیجه می‌گوید که «گسلر» در واقع می‌کوشیده ، نسخه‌هایی از آن «کفش مثالی و آرمانی» را بیافریند ، با توجه به‌گفتهٔ «ماتیوآرنولد» که فرهنگ‌خود «پژوهش‌کمال» است می‌توان گفت که «گسلر» در اینجا به صورت نمادی از یك سنت غنی فلسفی‌وادبی درآمده است. هرگاه شخصیتی به‌صورت نمادین مورد استفاده قرار گیرد، بی‌توجه به اینکه اوتا چه حد می‌تواند دارای ویژگی‌های یگانهٔ یك فرد مشخص باشد، بی‌تردید نمایانگر چیزی بیشتر از خویشتن است و درهمین «چیزبیشتر» است که غناو جهان شمولی داستان نهفته است،نمایانگر فردی که هم‌هنرمند است‌وهم مقاوم وستیزه‌گر و مصالحه‌ناپذیر که نمی‌توان‌اوزا «ارزان» و «فوری» خرید و فروخت . او که نمایانگر «کیفیت» جوهر و شرف انسانی است،خودمی‌داند که ایستادگی ومقاومت محتملا عواقب شومــی در پی داردو کارش به کسادی خواهد انجامید و زمانه ظاهرپسند است اما با اینهمه آزمون را رها نمی‌کندو «کیفیت» یا به عبارت دیگر شرف وآزادگی برایش برتر از هرچیز دیگر است. بعلاوه این شکست، تنها شکست‌اووبرادرش نیست،چه‌بسا که شکست ارزش‌های بشری بطور کلی نیز باشد، چرم مرغــوب و بادوام هم خودنمادی ازهمین انسانهای مقاوم وسرسخت و اصیل و شریف است.

زاویهٔ دید: Point of View

نویسندهٔ داستان ، برای اینکه حادثه‌ای‌تخیلی را طوری‌توصیف‌کندکه‌واقعی و قابل قبول بنماید معمولا منبع موثقی را ، جدا از خود درنظر می‌گیرد تا به‌درونمایه‌یابه‌مقصود شخصی خود، عینیت ببخشد و واقعیتی الگودار از آنچه

در ذهن دارد بیافریند . نویسنده معمولا خود را از تاروپود تجربه‌های شخصی خویش می‌رهاند و اجازه نمی‌دهد که نظرات شخصی‌اش بین آن واقعیت‌الگودار و خواننده خودنمایی کند، برای یافتن چنین منبع موثقی، نویسندگان تدابیر گوناگونی اندیشیده‌اند و یکی از آنها، خلق‌راوی ونقالی است‌که زاویهٔ دیدش برتمامی حوادث داستان مسلط و گسترده باشد. آنچه که‌اومی‌داندومی‌بیند و حس می‌کند، برهمه‌چیز حاکم است. «من» گوینده درداستان ممکن‌است البته خود نویسنده باشد اماطوری وانمود می‌شود که این «من» انگار درمورد حوادث این داستان، مقامی معتبر ومنبعی موثق است.

در داستان «کیفیت»، «گالزورتی»ازراوی‌اول‌شخص که در زمان ماضی سخن می‌گوید، استفاده کرده و فقط آنچه راکه خوددیده و تجربه کرده‌است‌بیان می‌کند، از آنجا که‌می‌گوید «من‌همه چیزرادیدم»خوداین «زاویهٔ‌دید» مقدار زیادی اعتبار وثوق پیدا می‌کند و نویسنده چون مارا روی‌درروی «شاهدی» عینی قرار می‌دهد، موفق می‌شود آنچه را که در خیال پرورانیده ، واقعی جلوه دهد.

این شاهد ، از نوجوانی برادران «گسلر» را می‌دیده‌است و نخستین کفشی که‌ازآنها خریده «درسن چهارده‌سالگی شاید» بوده و درسال‌های بعدازآن نیز، شاهد شکست ونابودی تدریجی آنها بوده‌ست. همچنین او ظاهراً نسبت به ارزش‌ــ های انسانی حساسیت دارد و آرمانی را که انگیزهٔ اصلی زندگی «گسلر» بوده‌است، می‌شناسد. آیا راوی دیگری بازاویهٔ دید دیگری می‌توانست درواقعی نمایاندن پندارهای «گالزورتی» تا بدین حد متقاعد کننده و موثرباشد ؟ فرض کنیم آن«مردجوان با چهره‌ای انگلیسی» یا مثلا صاحب آن موسسهٔ بزرگ داستان را تعریف می‌کرد. آیا نتیجه تا بدین حد رضایتبخش می‌شد؟ بیان این‌همه واقعه با چنین ایجازی، ظاهراً به شاهدی عینی‌نیاز داردکه‌در معرفی وشناخت شخصیت‌درونی وبیرونی «گسلر» به صورت منبعی موثق و معتبر جلوه کند.

نمای گسترده‌ونمای درشت: Panorama and Scene

زاویهٔ دید راوی ، توجه مارا برآنچه که نویسنده می‌خواسته ماببینیم‌و

بشنویم ، متمرکز می‌کند. «ژوزف کنواد» گفته است «وظیفهٔ من‌بعنوان‌نویسنده این‌است که بانیروی واژه‌های نوشته شده کاری کنم‌که شما بشنوید، کاری کنم که‌شما احساس کنید- کاری‌کنم مهمتر از همه که‌شما ببینید.» برای اینکه ماچیزی راببینیم، داستان‌نویسان اغلب ترکیبی از «نمای‌گسترده» یا «منظره‌های باز و وسیع» و «نمای‌درشت» یاصحنه‌های نزدیك و متمرکز را می‌آفرینند. «نمای گسترده» به‌ما چشم‌اندازی باز و فراگیر عرضه می‌کند و «نمای درشت» منظره‌ای نزدیك و متمرکز. «هنری جیمز» اینها را بترتیب «تصویری» و «تصویر» می‌نامد وما در فیلم‌های سینمایی، این دوچشم‌انداز را بارها می‌بینیم، کارگردان‌ها معمولا باجلووعقب بردن دوربین فیلمبرداری توجه ما را به این یابه آن منظره معطوف‌می‌سازند.

در داستان‌نویسی ، منظره های بازو گسترده بیشتر ازطریق شرح‌وتوصیف عرضه می‌شود و معمولا وجود این منظره‌ها در ایجاد فضا ولحن‌داستان بسیار مؤثر است. جمله‌های نخستین داستان «گالزورتی» را، یك‌بار دیگرمرورکنیم:

«از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا که برای پدرم چکمه می‌دوخت، بابرادر بزرگش در دومغازهٔ کوچك که بصورت یك‌دهنه درآمده بود، درخیابان فرعی کوچکی زندگی می‌کردند. از آن مغازه دیگر اثری باقی نمانده است، اما آن وقتهادر بهترین جای «وست‌اند» قرار داشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای‌خود داشت ؛ هیچ نوشته‌ای برآن نبود که نشان دهدمثلا برای‌کسانی ازخاندان سلطنتی کفش می‌دوزد. فقط نام آلمانی «برادران گسلر» برویترین بود؛ ودر ویترین هم چند جفت کفش و چکمه ... آیا آنها را خریده‌بود که در ویترین بگذارد؟... او وجود کفشی را که خودش برآن کار نکرده بود تحمل نمی‌کرد.»

کانون دید در اینجا فراگیروگسترده است: ناحیه «وست‌اند» لندن، خیابان ، دومغازه، ویترین، کفش‌ها و سرانجام اشاره‌ای به‌شخصیت‌برادرکوچکتر نویسنده با توصیف محیط کار «گسلر»ها، دست کم سه‌کار تقریباً همزمان انجام می‌دهد: اول شخصیت‌خود «گسلر»ها را می‌شناساند، دوم لحن داستان یعنی نظر

و گرایش خود را نسبت به حقایق داستان می‌نمایاند وسوم مقام واعتبار راوی را محرز و محقق‌می‌کند این هرسه چیز باهم، ترکیبی هماهنگ می‌سازندو فضای داستان را می‌آفرینند. فضای داستان در اینجا درواقع، به‌نوعی رهنمون تعبیر و تفسیر ما از هریك از شخصیت‌ها ونیز ازهریك از حادثه‌های‌داستان‌است:

وقتی با «گسلر» رودر رو می‌شویم ، راوی نقطهٔ تمرکز یا کانون دیدرا از نمای گسترده‌به‌نمای درشت تغییر می‌دهد:

«خوب به خاطر دارم که روزی، همچنانکه به تأنی پای کوچك را به سوی او پیش می‌بردم ، با حجب از او پرسیدم :
«این کار واقعاً سخت نیست، آقای گسلر؟» و پاسخ او که با لبخندی ناگهانی ازمیان قرمزی کنایه‌آمیز ریشش داده‌شداین بود که : «این هنر است !هنر!»

نقطه تمرکز و کانون دید در اینجا، تصویر درشت نماست. مثل گفتگوی دونفر بر صحنهٔ تأتر . آدمهای نمایش، از طریق گفتگو و بدون اظهارنظریا تعبیر و تفسیرراوی، خود را معرفی می‌کنند و می‌شناسانند. «گالزورتی» هرگاه که خواسته خوانندگانش کیفیت ناب آرمان گرایی «گسلر» ونظر تمسخرآمیزش به کالای خوش‌ظاهر اما نامرغوب وپست را احساس کنند و شرح آنرا بشنوند، از گفتگوی‌نزدیك ودرشت‌نما استفاده کرده است. مثلا هنگام وارسی کفش‌های ساخته شده توسط آن‌مؤسسه تجارتی، گسلر درونیات خود را اینطور آشکار می‌کند:

«گفت، اینجا پایتان را می‌زنند. این فروشگاههای بزرگ عزت ندارند . آشغالند !» و آنگاه ، چنانکه گویی چیزی در درونش سرباز کند،مدتی دراز وبه لحنی تلخ حرف زد... گفت همه را می‌چاپند :همه را با تبلیغات می‌چاپند، نه با کار وزحمت.»

اگر شگـــرد « نمای گسترده » و « نمای درشت » به نظـــر چیـــزی بدیهی و روشن می‌رسد ، باری نتیجه‌ای که از بکار گرفتن درست‌آنها حاصل می‌شود، چنین‌نیست.هنرخوب، معمولا به نحو فریبنده‌ای ساده بنظر می‌رسد مگر آنکه البته به محك‌سنجش دقیق درآید.

عنصر دیگری که به‌کانون دید، کاملا نزدیك و وابسته است، عنصری

است که آنرا فاصلهٔ زیبایی شناسی وگاهی «فاصلهٔروانی» می‌نامند، فاصله‌ای که درواقع متعادل کنندهٔ شدت و نوع توجهی است که خواننده باید به داستان و به‌ویژه به صحنه‌های دراماتیك آن (صحنه‌های درشت‌نما) داشته باشد. به‌یاری همین عنصر است که نویسنده در می‌یابد که خوانندهٔ خودرا باید تاچه حدبه‌صحنه نزدیك‌یاازآن‌دور کند. هنر، زندگی نیست؛ هنر مرحله‌ای از زندگی رابرای مقصود وهدفی مشخص ، دوباره می‌آفریند. هنر ، مرحله‌ای از زندگی را برمی‌گزیندوبه تفسیر دقیق آن می‌پردازد، تا دید وتوجهٔ بیننده را به شیوه‌ای تأثیر پذیر نسبت به آن معطوف کند. این مسئله که بیننده را باید تا چه‌حد به صحنه‌های‌دراماتیك داستان (یانمایشنامه) نزدیك کرد، مسئله بسیار با اهمیتی است به‌ویژه اگر نویسنده بخواهد حوادث داستان خودرا پذیرفتنی وباور-کردنی جلوه دهد و اگر البته نتواند داستان خود را باور کردنی جلوه‌دهد که دیگر شکستش‌محرز است.

نویسندهٔ خوب برآن است‌که خواننده‌اش در حوادث داستان شرکت کند، اما نه تا بدان حد که‌خودرا در واکنش های عاطفی خویش یکسره گم‌کند. خواننده باید بتواند تقریباً همزمان با وقوع حادثه بیندیشد و احتمال وقوع آنرا حس کند. حال اگر فاصلهٔ بین او و حادثه زیاد باشد، قادر به حس‌وقوع آن‌نخواهدبود؛ واگر فاصله کم باشد، نمی‌تواند به محتوای عقلانی آن بیندیشد. لاجرم از سویی نباید آنقدر دور از حادثه‌باشد که به جعلیات‌ناب داستانی لبخند بزند و ازسوی‌دیگرنباید در تجربه‌های شدیداً عاطفی شخصیت‌های‌داستان غوطه‌ور شود: بطور خلاصه رعایت فاصلهٔ زیبایی شناسی در پرداخت شکل ومحتوای هنری داستان عاملی بسیار موثر است. داستان خوب، برشی عاطفی از زندگی نیست تا بدان حد نمایشی ودراماتیزه شده باشد که مارا سخت مسحور کند و احتمالا به گریه سوزناك وادارد و احساسات‌مان را، مثل‌بعضی‌ازفیلم-های سینمایی جریحه‌دار کند ، در پایان یکی از این فیلم‌های سینمایی ،زن قهرمان فیلم بهنگام زایمان می‌میرد اما دوربین فیلمبرداری چنان جزئیات ماجرا را در صحنه‌های نزدیك و درشت نما نشان‌می‌دهد که بعضی ازتماشاگران، پیش ازپایان‌فیلم، تحمل از دست می‌دهند و سالن را ترك می‌کنند. بدیهی است که چنین کانون‌دیدی، فاقد ارزش فاصله‌گذاری زیبایی شناسی استو

بنابراین ، این صحنه از فیلم جنبهٔ هنری خودرا به کلی ازدست می‌دهد. این صحنه البته‌به خودی‌خود و جدا از متن، شاید صحنه‌ای مؤثر وجاندار باشداما بعنوان بخش پایانی فیلم از لحاظ هنری پذیرفتنی نیست. تردیدی نیست که نویسندگان حق دارند گاهی برای القاء موثر منظور و هدف اصلی خویش، این نکته را نادیده بگیرند. مثلا درنمایشنامهٔ «شاه‌لیر» اثر «شکسپیر» ، درجایی چشمان «گلوستر» را از حدقه بیرون می‌آورند. اما اگر شکسپیر چنین صحنهٔ خشونت‌آمیزی را فقط محض ایجاد دلهره و بعنوان نوعی پایان بندی نمایش به کار می‌گرفت، بی‌تردید از جنبهٔ هنری اثرش شدیداً کاسته می‌شود.

فاصلهٔ زیبایی شناسی، همچنین فاصله‌ای است‌که نویسنده بین خود با حوادث وباشخصیت‌های داستان بوجود می‌آورد. او صورت و شکل داستان خودرا طوری طرح‌ریزی می‌کند که حادثه و شخصیت‌ها بتوانند مستقلاخود را بنمایانند ووجود او در آن میان کاملا زاید وبی‌اثر باشد. اینگونه نوشته‌ها را گاهی «عینی» دربرابر نوشته‌های «ذهنی» نامیده‌اند. (در نوشته‌های ذهنی، معمولا وجود شخص و شخصیت نویسنده کاملا مشهود است.) این «عینیت» یکی از اصول مکتب «ناتورالیزم» در ادبیات نمایشی است‌که با برخورد دراماتیك شخصیت‌های داستان نموده می‌شود . این‌نکته را باید یکبار دیگر یادآوری کنیم که این فاصلهٔ زیبایی شناسی، چه فاصلهٔ بین نویسنده و حوادث داستان باشد و چه فاصلهٔ بین خواننده و حوادث، نتیجه درهرحال یکی است‌و هدف اصلی، ارائه زندگی در شکل هنری است نه بازسازی واقعیات عریان زندگی .

باور پذیری حوادث و پندار واقعیت:

Credibibty and the Illusion of Reality

اکنون نوبت‌آن‌است‌که پرسش دیگری را مطرح کنیم : چرا داستانی را که شخصیت‌ها وحوادثش هرگز وجود نداشته‌اند ، می‌خوانیم و آنرا جدی می‌گیریم وبه عنوان واقعه‌ای معتبر می‌پذیریم ؟ هرچند پاسخ‌ممکن است متفاوت ومبهم باشد، یك‌چیز، بی‌گفت‌وگو ، روشن است: بی‌توجه به عمق دید و استعداد نویسنده و بی‌توجه‌به خبرگی‌اش دربه‌کار گرفتن فنون وصناعات

داستان‌نویسی ، اگر نویسنده‌ای نتواند داستانش‌را طوری بنویسد که خواننده آنرا باور کند، بی‌تردید در کار خود توفیق نداشته است. بسیاری از فلاسفه هنر (زیبایی شناسان) در باره تمامی انواع ادبی و هنری اظهارنظرهای‌مشابهی کرده‌اند. از جمله «دویت ، اچ، پارکر» گفته است: «مطلقاً هیچ نوع معیارو آزمونی برای سنجش خوب یابد بودن یك تابلو نقاشی وجود ندارد مگر ظرفیت هنرمنددر به‌وجود آوردن انگیزه‌ای درما که اثر اورا باور کنیم ... بنابر- این ...مااز‌رمان‌یا نمایشنامه، از شعر دراماتیك یا شعر روایتی انتظار داریم که پیش از هرچیز دیگر ، چیزی حتی‌لامکان مشابه واقعیت بیافریند.»

با خواندن یك داستان ، بنابه گفته «کالریج» باید نوعی «تردیدزدایی ارادی» را در خودتمرین کنیم. از خود نپرسیم آیا این واقعه حقیقتاً اتفاق افتاده یانه؟ اگر در پی چیزی که باشیم که واقعاً اتفاق افتاده باشد، خوب ، به کتابهای تاریخی یابه شرح حال‌نویسی مراجعه کنیم ، وقتی خواندن داستانی را آغاز می‌کنیم ،باید بدگمانی و تردید خود را دربارهٔ حقیقت صوری و واقعی آن، بطور ارادی به‌حالت‌تعلیق درآوریم ودر پایان داستان از خود بپرسیم «یك همچو چیزی می‌توانست اتفاق افتاده باشد؟» آزمون‌ها و معیارهای مربوط به درستی وقایع تاریخی وشرح حال نویسی ، کاملا متفاوت با آزمون‌هاومعیارهای مربوط به صحت یا سقم حوادث داستانی است. این تفاوت دست کم از زمان ارسطو (۳۸٤- ۳۲۲ قبل از میلاد مسیح) تاکنون بارها اظهار شده است:

«وظیفهٔ شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند نیست بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان برحسب احتمال ویا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد... پس از این روی شعر از تاریخی‌فلسفی‌تر وعالی‌تر است زیرا بیشتر به اموری می‌پردازد که کلیت وعمومیت دارند درحالی‌که تاریخ بیشتر اموری فردی را به میان می‌آورد.»

«بوطیقای شاعری فصل نهم- ترجمه‌دکتر فتح‌الله مجتبایی»

واژه‌های اصلی و کلیدی در اینجا ، واژه‌های «احتمال» و «ضرورت» است. برای به‌نمایش درآوردن پاره‌ای از حقایق مشخص که درسطح جهانی در ذات بشر یادر جامعه و تمدن معینی یافت می‌شود — نه حقایق مربوط بـه

اتفاقاتی مهجور ونادر ـ نویسنده آزاد است. حتی‌گاهی واقعیات را قلب‌کند تا نسبت به‌مسائل کلی و جهانی صادق بماند به عبارت دیگر نویسنده این حق‌را به خودمی‌دهد که به منظور حفظ صداقتش به بینش‌های کلی و جهانی، قلب واقعیت کند. اما در هرحال در طرح‌ریزی کار داستان ، باید چیزی «محتمل» ونه صرفاً امکان پذیر برگزینند بطوری که حادثه دربافت و ساختمان ویژهٔ خود کاملا پذیرفتنی وباور کردنی جلوه کند. در داستان نویسی ، این مسئله آنچنان جدی و بااهمیت‌است‌که بعضی از نویسندگان دربیان تجربه‌های ذهنی و تخیلی نیز گاهی به خلق بینش‌های ناب و کاملا ـ واقعی دست می‌یابند. «دیدرو» مثلا، پس از خواندن چند رمان از «ساموئل ریچاردسون» به او گفته است «واقعی‌ترین حوادث تاریخی ، به گمان من، پراز دروغ و جعلیات است اما رمانهای تو مملوازحقایق‌ناب زندگی است» باری..: داستان باید پندار واقعیت را ازآغاز تاپایان برای خواننده بیافریند . ببینیم این کار چگونه‌انجام می‌شود؟

«گالزورتی» در دستیابی به این مقصود ، از شیوه‌ها و شگردهـــای گوناگونی سودمی‌جوید. با گزینش راوی اول شخص که خود شاهد کردار و رفتار «گسلر»ها بوده و کنش‌های ساخت آنها را می‌پوشیده؛ با آفرینش شخصیت هایی که بالحن و لهجه ویژه‌ای خودرا به ما معرفی می‌کنند ؛ واز همه‌مهمتربا ایجادانگیزه‌های‌درست برای رفتار و کردار آدمها جهت ساختن و پرداختن طرح کلی و پیرنگ یا ساخت وقایعی که بطور غایی به پایان محتمل وناگزیر خود می‌انجامد، به‌عبارت دیگر ، «گالزورتی» می‌گوید که باوجود چنیـــن شخصیت‌هایی واز جمله وجود «برادران گسلر» درچنان وضع و موقعیت و حال و هوایی ، بسیار محتمل است که این واقعه چنین سرانجامی داشته باشد. آیا به کارگیری این شگردها ، کاری واقعاً پیچیده و اسرارآمیز است؟ خیر. اینکه می‌گویند «حقیقت عجیب‌تر از داستان» است ؟ «یعنی‌چه؟ یعنی اینکه داستانی که هدفش واقعیت جهانی باشد واستوار برپایهٔ «قانون احتمال یا ضرورت» دیگر نمی‌تواند بر حوادث عجیب و مهجور متکی باشد. اگر داستانی

برپایهٔ چنین حوادثی شکل گیرد، هیچ خوانندهٔ عاقلی آن‌را باور نخواهد کرد، هرچند بتوان با ارائه دلایل بسیار، صحت و واقعیت آنرا در زندگی به ثبوت رساند. تردیدی نیست که ما وقتی شرح واقعه عجیبی رادر روزنامه می‌خوانیم ، صحت آنرا بی‌گفتگو می‌پذیریم و به خودمان می‌گوئیم «اگر چنین اتفاقی نیفتاده بود، باورش دشوار بود چرا که اصلا باورکردنی نیست، نه؟» باور نکردنی به نظر می‌آید اما واقعی است. در داستان اما، واقعه‌ای باید باورکردنی باشد وگرنه نمی‌توان آنرا به مثابه حادثه‌ای واقعی پذیرفت.

لحن‌و فضا : TONE AND ATMOSPHORE

بار دیگر بیاد می‌آوریم که قدرت اساسی و اثر کلی داستان «گالزورثی» درواقع مربوط است به همان نگرش و گرایش و داوری نویسنده نسبت به حقایق وداده‌های سطحی و رویی داستان : «گسلر» کفشهای خوبی می‌دوزد و حاضر به مصالحهٔ هدف و آرمانش نیست ودرنتیجه ازگرسنگی تدریجی می‌میرد و شرکتی‌تجارتی، مغازه‌هایش را تصاحب می‌کند. عقیدهٔ «گالزورثی» نسبت به این حوادث چیست ؟ از کجا واز میان کدامیك از مطالبی که دربالا اشاره شد، می‌توانیم نظر و عقیده او را دریابیم؟

چطور است‌این‌بار، لحن‌و فضای بیان‌او را که چیزی ظریف‌ترونا‌ملموس‌تر اما شاید مؤثرتر و روشنگرتر از طرح و پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درونمایه و نمادگرایی است مورد بررسی قرار دهیم؟

می‌توان رگفت ،که لحن «گالزورثی» در واقع همان گرایش و داوری اونسبت‌به‌داده‌ها و حقایق داستان است. در زندگی واقعی ، وقتی کسی واقعه‌ای را تعریف می‌کند، ماندتنها به آنچه که اتفاق افتاده واو می‌گوید، بلکه همچنین به‌لحن‌و طرز بیان و جانبداری وگرایش او نسبت به واقعه نیز توجه‌می‌کنیم، در داستان نیز ، ما بیشتر به لحن و طرز بیان و صدای نویسنده گوش می‌دهیم . دراین‌باره «ژوزف‌کنراد» گفته است: «کلمات‌نوشته شده لحن و لهجهٔ ویژهٔ خود را دارند.»

خوب،نظر «گالزورثی» درباره آرمان «گسلر» چیست و نسبت به

سرنوشت‌اوچه گرایش و عقیده‌ای دارد؟ می‌بینیم که «گالزورتی» با نوعی ملاحظه و حساسیت فراوان از «گسلر» سخن می‌گوید، طوری که انگار موجودی بسیار نا متعارف‌وغیر معمول را از میان موجودات بشری به‌ما نشان می‌دهد. مثلا:

«اما اگر قرار بود نوعی کفش تازه که تا آن زمان برایم نساخته بود، بدوزد، آن وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتی راه می‌انداخت. کفش‌هایم رادرمی‌آوردوآن‌هارا مدتی طولانی‌در دستهایش می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه وهم مهرآمیز به آنها خیره می‌شد، انگار شعلهٔ شوقی را که باآن چیزی آفریده بود.به یاد می‌آورد و شیوه‌ای را که‌باآن کفاشی دیگر، شاهکاری اینچنین را به‌هدر می‌داد نکوهش می‌کرد.»

«گالزورتی» به طرزی آموزنده ، نشان می‌دهد که لحن یکدست‌و بیطرفانه در سرتاسر داستان تا چه حد حائز اهمیت است، نخستین‌باری‌که داستان «کیفیت» به چاپ رسید، پایانی چنین داشت:

«ومن سربرگرداندم و به سرعت آنجا را ترك كردم زیرا نمی‌خواستم آن جوان بفهمد که دیگر تحمل دیدنش را ندارم.»

اما در چاپهای بعدی همین داستان «گالزورتی» این جمله‌ی آخری را حذف کرده‌است، چرا ؟ ظاهراً به این علت که احساساتی و عاطفی شدن راوی داستان ، بدون وجودهیچگونه‌انگیزه‌ای،به لحن داستان لطمه می‌زده است.

فضای داستان گاهی به «صحنه» یا محیط فیزیکی داستان که درآن وقایعی رخ می‌دهد نیز اتلاق می‌شود،دربسیاری‌از داستانهاو ازجمله داستان«گالزورتی»، «فضا» یعنی محیط فیزیکی و نیز محدودهٔ روانی داستان. دوپاراگراف نخستین داستان «کیفیت» نشان دهندهٔ این فضای روانی است‌که خواننده را با ارزیابی‌ها و گرایش‌های نویسنده‌آشنا می‌کند . فضا در واقع هوایی است (خوش، ناخوش، تازه ، خفقان‌آور و غیره) که خواننده به مجرد ورود به‌دنیای يك اثر هنری استشمام می‌کند.

ارزش لحن وفضا به‌طور توأمان، در قدرت وظرافتی است که برای اشاره به معانی‌نهفتهٔ داستان به کار گرفته می‌شود. در این داستان، «گالزورتی»از

شیوهٔ لحن وفضای کاملا غیر مستقیم سود می‌جوید بطوریکه بی‌واسطه کلامی از او، درمی‌یابیم که سرنوشت «گسلر» سرنوشت تنها یك شخص ویا یك تراژدی شخصی نیست، بلکه‌این تراژدی آنچنان همه‌گیر است که با مرگ «گسلر» نه‌تنها پایان نمی‌یابد که گسترده‌تر هم می‌شود.

بنابراین «لحن» را نیز می‌توان یکی از شگردها و صناعات ادبی مؤثر درداستان‌نویسی بشمار آورد زیرا که در سرتاسر ساختمان داستان ریشه می‌دواند ودر تعبیر وتفسیر جنبه‌های نمادین ، در برابر حوادث سطحی وروبی طرح و پیرنگ داستان، نقش موثری‌دارد.اکنون‌دیگرآمادگی بهتری یافته‌ایم‌تاجنبه‌های نمادین داستان «کیفیت» را مورد بررسی قرار دهیم.

معنای داستان: THE MEANING OF THE STORY

خصوصیات نامتغیر و مصالحه‌ناپذیر«برادران‌گسلر» درسه حادثه‌داستان‌که شبیه سه‌صحنه از یك نمایش تك‌پرده‌ای است نمایانده می‌شود. نظر و گرایش «گالزورثی» نسبت به این سه صحنه، پیشاپیش در عنوان ونیز دردوپاراگراف نخستین داستان مشخص شده است، اشاره به «کیفیت» ونیز توصیف مغازهٔ «گسلر»ها که «وجه تمایزی بی‌ادعا برای خود داشت» ونیز اشاره به «چند جفت کفش در ویترین» که «فقط کسی می‌توانست آنها را ساخته باشد که روح کفش را به عینه‌دیده‌باشد» نظر ستایش آمیز «گالزورثی» را به «آرمان» گسلرها نشان می‌دهند.

در حادثه اول «گسلر»ها به هنر خود عشق می‌ورزند و بدقت می‌کوشند تا نیاز مشتری‌ها رابرآورند واز زندگی ودنیایی که برای خود ساخته‌اند نیز لذت می‌برند. این حالت البته تازمانی ادامه داردکه رقابت شرکت‌های بزرگ، آرامش وآسایش آنها را برهم نزده‌است . برادران«گسلر» سالهاست‌که «نماد» کیفیت و پشتکار ومهارت‌اند. آنها می‌خواسته‌اند «زندگی» کنند و نـه «زندگی» بسازند و یکسره در پی مادیات باشند. این است‌که کفش‌های ساخت آنها در واقع نمایندهٔ شخصیت ذاتی آنهاست. هرگاه یك‌جفت کفش به‌کسی ارائه می‌دهند، انگارکه‌وجودخویش را ارائه داده‌اند. وقتی که راوی داستان

از صدای کفش‌ها گله می‌کند، «گسلر» جواب می‌دهد:

«بعضی از کفش‌ها از همان روز تولدشان بدند. اگر کاری از دستم برنیاید، پولشان را از حسابتان کسر می‌کنم.»

معلوم است که هیچگونه تضمین و تعهد نوشته شده‌ای دراین باره وجود ندارد و قول برادران گسلر خود از اعتبار کافی برخوردار است:

حادثه‌ی بعدی، همان واقعه محوری واصلی داستان، یعنی حالت بحرانی و تردیدآمیز «گسلر» به هنگام انتخاب یکی از دو راه است. آیا کیفیت کار خود راهمچنان‌محفوظ نگه دارد یا اینکه، همرنگ بارقبا به رقابت برخیزد؟ برای «گسلر» اما، مشکل، مشکل اخلاقی است‌نه اقتصادی. او مدعی‌آن‌نیست که می‌توان هم‌به اخلاقیات پرداخت وهم‌دیدی کاسبکارانه داشت. انسان آگاه به وقت انتخاب، خود تصمیم گیرنده است‌و تصمیم او نیز برحفظ وادامهٔ کیفیت کارش، تصمیمی است مناسب و بایسته و دنبالهٔ‌خصوصیت‌اخلاقی‌اش. همچنانکه شب دنباله‌ی روز. او پیشاپیش، از نتیجه و پی‌آمد تصمیم خویش آگاه‌است: می‌داند که‌کارش‌سرانجام به افلاس خواهد انجامید. با اینهمه حاضر به‌مصالحه نیست وبه آرمانش پشت نمی‌کند، لاجرم، کیفیت کارش تاپایان همچنان‌محفوظ می‌ماند وآخرین کفشهایی که می‌سازد از نظر راوی داستان «بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان دوخته بود.»

حادثه سوم نمایانگر ماحصل بحران یا نتیجه تصمیم «گسلر» است: شکست اقتصادی، مرگ‌وموفقیت شرکت تازه‌ای که مغازه‌هایش را صاحب می‌شود. آن پرسش اساسی که باید در اینجا مطرح شود این است که درواقع چه کسانی شکست خورده‌اند؟ این دو نفر، یا چیزی که این دونفر، به جای آن نشسته‌اند؟ برای‌پاسخ‌دادن‌به این پرسش، باید به لایهٔ زیرین یا لایهٔ نمادین معنی داستان راه یافت. ازآنجاکه«گسلر» با پایداری حاضر به مصالحه آرمانش نمی‌شود، درواقع به یك پیروزی شخصی، یك پیروزی‌اخلاقی دست‌می‌یابد. اما مرگ او، نمادشکست چیزی بزرگتر از خود اوست، شکستی که موجد تراژدی گسترده‌تری ازرسیدن به اهدافی دوردست‌تر از اهداف شخصی است. مرگ‌او، نمایانگر ضربه‌ای است برشیوهٔ زندگی پیش از دوران صنعتی شدن که در آن آمیزه‌ای از «زندگی» کردن و «زندگی» ساختن مرسوم بود، نمایانگر حمله‌ای است برتعهد و مسئولیت

شخصی کارگر یا افزارمند نسبت به‌کار و محصول کار خویش . برای «گسلر» اخلاق اقتصادی جدا ازاخلاق شخصی وجود ندارد. «گسلر» نماد جذب ارزش‌ـ های مادی بوسیلهٔ ارزش‌های معنوی است.

می‌توان گفت که‌درزندگی دوگونه ارزش اساسی وجود دارد: ارزش‌وسیله‌ای و ارزش آرمانی. تمام چیزهای مادی :زمین، غذا ، پوشاك ، اتومبیل ، ارزشهای وسیله‌ای یا به عبارت دیگر ارزش‌های‌مادی‌اند، وسیله‌ای‌برای زندگی‌اند،زندگی خوب یا بد یا متوسط براساس قضاوت یا فلسفه ودید ما. اما انسان‌هم‌از لحاظ جسمی وهم ازلحاظروحی می‌خواهد که با خویشتن خویش، با آرمان خویش، با جامعه و باتمامی دنیا روابطی خوب داشته باشد. ارزشهای مربوط به یك چنین زندگی ، ارزشهای آرمانی یا ارزشهای معنوی‌اند.

تراژدی بزرگ داستان «گالزورتی» هنگامی به اوج‌خود می‌رسد که این نماد شکلی معکوس می‌گیرد و ارزشهای معنوی از بطن ارزشهای مادی‌بوجود می‌آیند. برای «گسلر» دوختن کفش، نوعی آفرینش هنری است ، آفرینشی که هم برای سازنده‌اش و هم برای خریدارش ، کاری است ذاتاًو همواره‌شادی بخش و رضایت‌آمیز ، حال آنکه شرکت های تجاری ، کفش‌ها را صرفاً برای فروش ، آنهم به حربهٔ «تبلیغات وسیع وبا ارائه کارنامرغوب» می‌سازندوتفاوت بین این دونوع ساختن و آفرینش ، همان تفاوت ارزشهای مادی و معنوی است.

خلاصه:

بررسی ما از داستان «کیفیت» به عنوان یك داستان کوتاه نمونه، آنچنانکه باید کامل نیست‌وتمامی شگردها و شیوه‌ها و فنون متعارف ومتداول داستان نویسی ونیز شیوه‌ها وطرح‌های نامتعارف ونوین نویسندگان امروز را دربر نمی‌گیرد. «گالزورتی» در این داستان، از شیوهٔ راوی اول شخص ونیز از طرح وپیرنگ بسته استفاده کرده،حال‌آنکه می‌دانیم انواع گوناگونی از زاویه دید و طرح وپیرنگ وجود دارد که با بکارگیری‌آنهانتایج کاملامتفاوتی‌ازآنچه «گالزورتی» به دست آورده، می‌توان بدست آورد. تردیدی نیست که هیچ شیوه و سبك داستان نویسی را نمی‌توان به‌طورمطلق خوب‌یابددانست ودرواقع‌کاربرد هرشیوه وسبکی را باید برحسب اثری که آن داستان برخواننده می‌گذارد مورد قضاوت

قرار داد.

اکنون با مروری مجدد برآنچه که گنشت، نتایج حاصله از این بررسی را خلاصه وجمع بندی‌می‌کنیم:

۱ــ حقایق داستان :

نخستین گام، خلاصه‌کردن داده‌ها وحقایق‌داستان برای آشنایی باحوادثی است که در سطح داستان می‌گذرد ، کار تجزیه و تحلیل هرداستانی ، باید نخست از چنین خلاصه‌ای آغاز شود. بادرست داشتن یك همچو مصالحی‌است‌که می‌توانیم تا حدودی تکنیك‌ها و اسلوب‌های مورد استفادهٔ نویسنده را بررسی کنیم و ببینیم که او با این داده‌ها چه کرده و گرایش او نسبت به‌آنهاچه‌بوده ودریابیم که نویسنده سرانجام می‌خواسته چه معنای نمادینی ازآنها برگیرد.

۲ــ درونمایه:

درونمایه را بعنوان اندیشه و مقصود و فکر مسلط نویسنده دریك داستان تعریف کرده‌اند. درونمایه می‌تواند مفهومی عقلایی و روشن یا وضع و موقعیتی کاملا مبهم و پیچیده داشته باشد. بطور کلی ارزش یك داستان در درونمایه‌. آن نیست بلکه‌بیشتردرچگونگی به کارگیری و پرداخت آن است. درونمایه یك داستان را می‌توان معمولا بصورت فشردهٔ بازگفت. اما این خلاصه راهرگزنباید بعنوان معنای کلی و پوشیده داستان پذیرفت.

۳ ــ طرح کلی و پیرنگ یا ساختمان حادثه:

داستان «کیفیت» طرح و پیرنگی بسته دارد و «گالزورتی» ازآن بیشتر برای توصیف شخصیت‌ها وبطور کلی به قصد شخصیت پردازی استفاده کرده است. بسیاری از نویسندگان دیگر البته از پیرنگ بسته برای مقاصد دیگری سودجسته‌اند. این نوع پیرنگ که‌در آن مشکل کشمکش‌های داستان به راحتی گشوده می‌شود، برای داستانهای اسرارآمیز ونیز داستان‌هایی که‌موضوع واضح و غیر پوشیده‌ای دارند بکار گرفته می‌شود و نویسنده فقط می‌کوشد حقانیت آنها را به ثبوت برساند.

در پیرنگ «باز» بالعکس، نتیجه‌وراه‌حلی‌ارائه نمی‌شود. بعضی ازنویسندگان معتقدند که برای‌بسیاری‌از مشکلات بشری راه حل مشخصی نیست واز اینرو نمی‌توان از پیرنگ «بسته» استفاده کرد. زیرا براساس زمینه‌های فکری و فلسفی، بسیاری از معضلات‌وغموض زندگی‌انسانی را غیر قابل تفسیر می‌پندارند.

٤ــ شخصیت پردازی:

داستان «کیفیت» ترکیبی ماهرانه از عناصر طرح و پیرنگ ، شخصیت‌پردازی ودرونمایه‌است. اما بسیاری از داستانها، فقط برپایه یکی از این عناصر استوارند، یك داستان ممکن است فقط متکی به عنصر شخصیت پردازی باشدو عناصر پیرنگ یا درونمایه در آن نامشخص و کمرنگ جلوه کند. در داستان دیگری که در آن بیشتر به پیرنگ پرداخته شده، شخصیت‌ها چه‌بسا که به مثابه نوعی سیاهی‌لشکر وبه منظور ایجاد دلهره یا وحشت یا وضع وموقعیتی ویژه‌ظاهر شوند ، بهمین‌گونه در داستانی که درونمایه آن مسلط برعوامل دیگر است، شخصیت‌ها فقط برای اثبات وجود درونمایه نقشی به‌عهده می‌گیرند.

با اینهمه در صحنه حوادث هرداستانی ، شخصیت هایی وجود دارند که‌در عین‌حال که دارای ویژگی های مشخص و منفردی هستند، درواقع در نقش الگوهایی از جامعهٔ بشری به جای گروه‌هایی مشخص ازجامعه می‌نشینند وجنبه‌ای جهانی بخود می‌گیرند.

٥ ــ نمادگرایی:

نمادگرایی می‌تواند تقریباً در همه عناصر داستان ظاهر شود: در شخصیت‌ها، پیرنگها ، اشیاء طبیعی ، اشیاء ساختهٔ دست انسان ونیز دروضع وموقعیت‌های گوناگون .هرگاه‌نمادی در درون تمامی ساختمان داستان نهفته باشد، بصورت شگردی تکمیل کننده ، بسیاری از وقایع داستان را بهم پیوند می‌دهد وبه آن کلیتی پرمعنا می‌بخشد . شخصیت‌ها گاهی حتی بشکل نماد یك حالت روانی یا نماد موضوعی ذهنی وتجریدی در می‌آیند ، مثل «گسلر» که درواقع خود نماد «کیفیت» است. نماد، به یك معنی ، از اصول و شگردهای اساسی تقریباً تمامی آثارادبی و تخیلی است.

۶ــ زاویه دید:

در داستان «کیفیت» ، «گالزورتی» مقام معتبری را برگزیده تا بعنوان روایتگر صادقی، حوادث را بصورت واقعیتی باور کردنی و جهانی برای ما تعریف کند. درداستان نویسی، مابه‌انواع گوناگونی ازراوی و «زاویه‌دید» برمی‌خوریم که چهار نوع اصلی و اساسی آن به شرح زیر است:

اول‌ــ راوی‌اول‌شخص (همان راوی داستان کیفیت) که همچون شاهدی صادق، در ماجراهای داستان شریك و سهیم است. دربعضی از داستان‌ها، راوی خود شخصیت اصلی‌داستان است‌که با قدرت و وثوق زیاد عقاید و احساساتش را شرح‌می‌دهد.این «راوی»، داستان را طوری تعریف می‌کند که نمی‌توان درآن شك کرد. بااینهمه البته در روایت ، محدودیت‌هایی هم دارد زیرا فهم و ادراك و برداشتش از واقعه فقط بدان حداست که استعداد و طبیعتش به‌اواجازه‌می‌دهد.

دوم ــ راوی نمایشی ست‌که درواقع از ماجرا کاملا بدور وبر کناراست. این راوی ،شبیه‌نمایشنامه نویسی است‌که شخصیت‌های نمایشش ، خودشان را بدون هیچگونه تمهیدی از جانب نویسنده به‌مامعرفی‌می‌کنند.این‌شیوه‌روایت، با تغییراتی کم‌و بیش اندك، در داستان‌نویسی امروز رواج زیادی داردزیرابه‌بیان داستان حالتی عینی وغیر شخصی می‌بخشد و درنتیجه با خصوصیت علمی زمانه ما سازگارتر است.

سوم‌ــ راوی سوم شخص محدود که‌بااطلاعات‌ودانشی که ازحقایق‌وداده‌های داستان دارد فقط به‌شیوه‌ای طبیعی وارد ماجرا می‌شود . این راوی را گاهی «راوی آزاد یا سیار» نیزمی‌نامند، زیرا می‌تواند در هرزمانی به هرجایی کــه بخواهد، بجز البته به ذهن شخصیت‌ها ، سربزند . به‌یك‌معنا، اوهمان دانــای کل است که زیرکانه و ماهرانه خصلت دانای کل بودن خودرا پنهان می‌کند.

چهارم‌ــراوی‌سوم شخص دانای کل است‌که از همه‌چیز سردر می‌آورد ودر هرزمانی ، درجایی که بخواهد ظاهر می‌شود واصلا مجبورنیست‌حضورخودرا توجیه کند: یك‌چنین‌زاویه‌دیدی ، به نویسنده انعطاف پذیری فوق‌العاده‌ای می‌دهد به‌ویژه ازآن جهت که می‌تواند به ذهن شخصیت‌ها هم راه یابد و اندیشه‌ها و احساسات آنهاراگزارش کند.

گاهی نویسندگان برای تأثیرپذیری بیشتر در داستان خود، همزمان از دویا سه راوی متفاوت سودمی‌جویند. اما بهترین زاویه دید، زاویه‌ای است که با در نظر گرفتن موضوع و حال و هوای روایت، مقاصدنویسنده را بهتر بیان کند، درباره خوب یابدبودن هرزاویه‌دیدی ، همچون‌خوب‌یا بد بودن‌هرعنصری‌دیگری در داستان‌نویسی، تنها بادرنظر گرفتن نتیجه و تأثیربخشی نهایی داستان داوری کرد.

۷ـ نمای گسترده و نمای درشت:

نتیجه به کارگیری صحیح این دو عنصر داستان‌نویسی، امکان جابجایی لازم در نقطه تمرکز وکانون دید است. در داستان کیفیت بعلت سازگاری‌موضوع‌با مقصود نویسنده ،ازهردواین شگردها استفاده شده است، کاربرد تصویر «نمای گسترده» به خلاف آنچه که معمولا تصور می‌شود، همچون کاربرد «صحنه» و «فضا»در داستان نویسی کاری بسیار ظریف و حساس است. «نمای گسترده» هرچند به ظاهر بخشی وسیع از منظره‌ای طبیعی است اما خوددر تعبیر و تفسیر معنای‌نهفته داستان نقش مؤثری دارد.

«نمای درشت» همانطور که در داستان کیفیت دیدیم ، نقطهٔ تمرکزتصویری نزدیك از یك واقعه‌ست . در میان نویسندگان داستان کوتاه ، «چـخوف» از تصویرهای «درشت» در داستان‌های خود استفاده بیشتری می‌کندو برای آن اعتبار زیادی قایل است. اینگونه تصویرها در داستانهای او معمولا از عمق زیادی برخوردارند. شاید به این دلیل که فهم وادراك اواز انگیزه‌های انسانی، به نسبت‌سایر نویسندگان داستان کوتاه ژرف‌تر و مؤثرتر است.

۸ـ باور کردن حوادث داستان و پندار واقعیت:

خوانندگان داستان کوتاه معمولاحوادث‌داستان را در درجات وسطوح مختلفی باور می‌کنند. این درجات را می‌توان به پنج سطح تقسیم کرد :

داستان «کیفیت»در سطحی «واقع‌گرا» باور کردنی است زیرا پیرنگ و شخصیت‌هاودرونمایه‌و صحنه‌و فضای داستان‌همگی‌کاملا محتمل و طبیعی‌اند.

داستانهای طنزآمیز ، بی‌تردید از سطح واقع‌گرا فاصلهٔ بیشتری دارند

زیرا نویسنده دروصف جنبه‌هایی از داستان ، به علت مقتضیات طنز، همچون کاریکاتور در نقاشی به مبالغه می‌پردازد:

فاصله‌داستانهاي «کافکا» از سطح واقع‌گرا بازهم زیادتر و بیشتر است. زیرا حوادث بسیاری از این داستانها به مرز ذهنیات وماوراءالطبیعه نـزدیك می‌شود.

سطوح چهارم و پنجم گاهی آنچنان بهم نزدیك ودرهم ادغام می‌شوند که اغلب بصورت یك سطح واحد بنظر می‌آیند هرچند گاهی منفرداً نیزوجود دارند. این سطوح را ، سطوح نمادین و هم‌آمیز می‌نامند مثل حوادث بعضی از داستانهای «ادگار الن‌پو».

داستانی که صرفاً در سطح نمادین نوشته شود، معمولا به‌سادگی قابل فهم نیست مگر اینکه دارای‌نمادی روشن و واضح باشد. هرگاه در داستانی که در سطح واقع‌گرا نوشته شده ، چندین نماد به‌کار رود، معنی نمادها را می‌توان از متن خود داستان ادراك کرد. این امر البته درمورد داستانی‌که فقط در سطح نمادین باورکردنی است صادق نیست . یك چنین داستانی ، وقتی باور کردنی است‌که درونمایه‌اش قابل فهم و لحنش ثابت و سازگار باموضوع باشد.بااینهمه‌اگر کسی بخواهد معیار و آزمون مربوط به سطوح واقع‌گرا را درمورد‌داستانهای‌نمادین نیز به کارگیرد، برداشتش از ماهیت و طبیعت هنر داستان‌نویسی ، برداشتی نادرست و خطاست.

هـ ـ لحن وفضا :

یکدستی و سازگاری لحن و فضا ، بدون تردید یکی از ضروریات‌اساسی هرداستان خوب است، به‌ویژه اگر داستان هجوآمیز یا طنز آمیز باشد.در داستان‌هایی که درآن‌ها هجو و طنز ، از طریق اغراق ومبالغه بیان می‌شود، یکدستی وسازگاری لحن‌و فضا شاید نقش چندانی‌نداشته باشد. اما اگر هجوو طنز به شیوه‌ای ظریف و نرم و بعبارتی ، عمیق و موثربه کاربرده شود، یکدستی و سازگاری لحن و فضا ضرورتی ناگزیر می‌یابد . بازهم می‌توان از داستانهای «چخوف» برای اینگونه داستانهای طنز آمیز مثال آورد.

۱۰ـ معنای داستان:

خوانندهٔ دقیق و تیزبین وبرخوردار از قوهٔ تشخیصی نیرومند، همیشه‌در پی معنای نهفته و کلی داستان است . تردیدی نیست که معنی نهفته در هر، داستان،مثل هرارگانیسم دیگری، چیزی بیشتر از مجموع تك‌تك اجزاء آن است. یکی از خطاهای مهم واساسی در تعبیر و تفسیر ادبیات تخیلی ، پذیرش جزء یا بخشی از یك‌اثر به مثابه کلیت آن اثر است. بدین ترتیب، معنی‌داستان «کیفیت» تنها در خود شخص «گسلر» نهفته نیست. این معنی را باید در ارتباط «گسلر» با سایر عناصر داستان نیز جستجو کرد. این اصل اساسی تعبیر و تفسیر ، غالباً نادیده گرفته می‌شود و لاجرم بسیاری از نهادهای ظریف نهفته در داستانها از نظر پنهان می‌ماند.

باری ... سخن‌آخراینکه هرگز نمی‌توان آسان و بی‌رنج وبدون‌داشتن توشهٔ کافی از فرهنگ بشری به تعبیر و تفسیر درست و دقیق ادبیات داستانی، شعر ونمایشنامه‌پرداخت.بااینهمه در آشنایی و فهم شیوه‌ها و راه وروش‌های تجزیه و تحلیل ادبیات نمایشی، لذتی نهفته است‌که کم از لذت خواندن خود آثار نیست.

رمان و داستان کوتاه : NOVEL AND CHORT STORY

بسیاری از مطالب گفته شده دربارهٔ ساختمان داستان کوتاه ، دربارهٔ رمان نیز صادق است. هرچند خوانندهٔ رمانهای قطور مسئولیت‌های بیشتری داردو با بررسی یکایك فصول رمان می‌کوشد از برداشت و بینش خود، به کلیت جامع و کاملی دست‌یابد، شیوه‌ها و تکنیك‌های تحلیل این هردو قالب ادبیات داستانی، تقریباً یکسان و همانند است . در رمان نیز مانند داستان کوتاه از فنون وشگردهای‌بحث شده در این تحلیل، استفاده می‌شود تا حقایق حوادث داستان به صورت قطعه‌ای معنی‌دار با پرداختی هنری آفریده شود. بنابراین مشکل اساسی در هردو مورد داستان کوتاه و رمان یکی است و آن مشکل فهم معنای نهفته هم‌درلایهٔ سطحی و هم در لایهٔ زیرین و نمادین حوادث است.

داستان خوب .

خوشبختانه معیار وضابطه مشخص و واحدی برای تشخیص میزان خوبی و بدی داستان وجود ندارد. گفتیم خوشبختانه ، زیرا اگر چنین معیاری وجود می‌داشت، دیگرآن گونه‌گونی دلپذیر و افسون کنندهٔ شکل‌های داستان نویسی، پاک از میان می‌رفت واین معیار چه‌بسا که پس از چندی پیش پا افتاده حوادث فراوان ، پیرنگ مستحکم و ایجاد وحشت و دلهره‌اند: وجود همهٔ اینها واکند و نامعتبر می‌شد. بعضی از خوانندگان داستان، طالب چیزی سرگرم کننده‌اند و بعضی در پی اندیشه‌ای اجتماعی و گروهی شیفته شخصیت‌پردازی، البته لازم‌ومنطقی است، ما اگر خواننده درداستانی طالب دلهره باشد وچیزی نیابد ، این داستان لزوماً بدنیست . زیرا توقع وجود دلهره مثلا در داستان «کیفیت» توقعی واقعاً نابجا و مضحک است و نویسنده خود در همان پاراگراف اول داستان ، چنین خواننده‌ای را سخت نومید کرده است.

در کار بررسی و تجزیه و تحلیل هرداستان باید درباره تمامی عناصر متشکل آن، برحسب نتیجه و تأثیری که‌در پایان از خودبه جا می‌گذارند، داوری کرد. پیرنگ،شخصیت پردازی، درونمایه ، دلهره ، هیچیک از این عناصر ، بخودی‌خود ، خوب یا بد نیستند مگر اینکه کاربردشان در داستان سودمند یا غیر موثر باشد. نویسندگان خوب و خلاق در پی‌آنند که همواره وسایل وابزار درست و موثری به‌کار گیرند تا به هدف مورد نظر خـود برسند . این‌است که‌درپایان مطالعهٔ هرداستانی معمولا این‌پرسش‌ها مطرح می‌شود که آیا داستان دلچسبی بود ؟ آیا چیزی برای گفتن داشت؟ آیا اصلا به‌خواندنش می‌ارزید؟ آیا می‌توان این روایت را بعنوان اثری هنری وادبی پذیرفت؟ آیا نویسنده توانسته با سازگاری صورت و محتوا، تمامیتی معنی‌دار بیافریند؟

طرح اینگونه پرسش‌ها ، دست‌کم آن وسوسهٔ شدید ردو انکار ادبیات ناب تخیلی با پیچیدگی‌های فلسفی و نیز ادبیات تمثیلی با هدف ایجاد سرگرمی محض‌را ، تا حدودی فرو می‌نشاند و چه‌بسا که ما را به ارزشهای واقعی هنر داستان‌نویسی و خدمت صادقانه‌اش به جامعه بشری، رهنمون شود.

نگاهی به ادب امروز امریکای لاتین

در حدود سال ۱۹۴۰، ادبیات امریکای لاتین به استقلال و کمال دست یافت. تا آن وقت حتی اصیل‌ترین نویسندگان عادتاً به نویسندگان نوآور اروپایی نظر داشتند، و شهرت‌شان، بستگی زیادی به تأیید منقدان پاریس یا مادرید داشت.

جدایی و انزوایی که در محافل کوچك ادبی بوئنوس‌ـ آیرس، مکزیکوسیتی و ریودوژانیرو بود ـ واین‌ها زیرنفوذ مشتی منتقد قرار داشتند ـ سبب شده بود که مردم امریکای لاتین برای استعداد های دست دوم اروپایی، احترامی غیر معمول قائل باشند و در همان زمان با آنچه از آن خودشان بود سخت بی‌مهری می‌شد و از یاد می‌رفت.

به خاطر نداشتن اعتماد به خود و نبودن خوانندگان علاقه‌مند، داستان‌نویسان و شاعران یا به‌دنبال یك دوره تجربه‌ی خسته‌کننده رفتند و یا خود ووضعشان را درنوشته‌های طولانی بیان کردند.

وینسنت هویدبرو : (Vincente Huidobro) شاعر اهل شیلی و نخستین داستان نویس‌ها ی‌مکزیکی انقلاب : ماریو آزولا (Mario Azaula) مارتین گازمن (Martin Guzman) نمونه‌های این

دو گروه‌افراطی‌اند ادراک تازه‌ی استقلال جنبش وتنوعی در بسیاری از شعرها و داستان ها پدید آورد.

پس از آخرین ربع قرن نویسندگان جوان جنوب ربوگرانده، هشیارانه کارشان را پی‌گرفتند، روی سخن آنان مردم‌فرهیخته طبقهٔ متوسط میهنشان بود.

شکست جمهوری اسپانیایی دو اثر سودمند بر جمهوری‌های امریکایی گذاشت، این شکست تمامی حرمتی را که برای مادرید قائل بودند از بین برد، ونیز مهاجرت عده زیادی نویسنده و پژوهشگر، به زندگی فرهنگی امریکای مرکزی و جنوبی بسیار یاری کرد. پیروزی انقلاب مکزیك هم با نشان دادن امکانات یك لیبرالیسم بومی‌زادکه نه وابسته به مارکسیسم بود و نه به حکومت‌سرمایه‌داران‌بانکی، روشنفکران تمام این سرزمین‌ها را برسرشورآورد ورخدادهای انقلاب کوبا این گرایش را استوار کرد؛ همچنین شش‌سال نبرد بر ضد هیتلر، کمك زیادی به کفایت‌خود امریکای لاتین کرد.انزوای تحمیلی، نویسندگان را به چاره‌جویی وتدبیر به‌دور از یاری بیگانه، برانگیخت.

سفر به پاریس چه‌به شکل واقعی وچه در عالم خیال، ناممکن شده بود و مهم‌تر اینکه نویسندگان طبقه‌ی متوسط جوانتر، از امکانات مادی حکومت، میراثی نبرده بودندو نمی‌توانستند به خارج سفر یا در آنجاها زندگی کنند.

بعضی با استفاده از بورس‌های تحصیلی به ایالات متحده رفتند و با ستایش فراوان از نویسندگان امریکای شمالی باز- گشتند، امابه‌همان‌نسبت«شیوه‌ی‌زندگانی امریکائی» به‌مذاقشان بی‌مزه آمده بود. همه چیز به رشدناسیونالیسم امریکای‌مرکزی

و لاتین یاری کرد.. که در ادب این سرزمین گسترده نمایان است .

دست کم در شش کشور جمهوری امریکای لاتین ، ادبیات دارای استقلال است و نیرومند، وبا اینهمه هریك مستقل از دیگری است.

به سبب منع ارتباط فرهنگی، سدهای گمرکی ونبودن تجارت بین المللی کتاب، برای نویسندگان مکزیکی هیچ کاری دشوارتر از این نیست که آثار چاپ شده در بوئنوس آیرس، سانتیاگو یا ریودوژانیرو ، راکشف کنند و به عکس.

تعدادی از گروه‌های نیرومند ملی ، اغلب در پایتخت‌های آزادتر و پیشرفته‌تر، به‌مهاجران کشورهای دیکتاتوری ـ جائی که از انتشار کتاب با سانسور و زور جلوگیری می‌شود ـ پناه می‌دهند.

تنها هنگامی که از فاصله‌ی لندن، پاریس یا نیویورك به امریکای لاتین نظر می‌اندازند ، آن‌را یك واحد می‌بینندواز آن دیدگاه ، حتی چهره‌های ملی توانا هم خارج از این واحد قرار می‌گیرند.

رئالیسم سخت سیاه قلمی شده‌ای که در داستانهای کوتاه نویسندگان اورگوئه ، مثل اونه‌تی (J.C. Onetti) وماریوبنه‌دتی (Mario Bendetti) نشان داده شده، آشکارا با داستان های خیالی متافیزیکی نویسندگان آرژانتینی ـ که خورخه لوئیس بورخس وجولیو کورتازاد، دوسیمای مشهورش هستند ـ دارند.

شاعران نوپرداز برزیلی مثل خوآئو گابریل (Joao Cabral) و دروموند آندره آده (Drummond Aadradh) به شاعران انگلیسی نسل تی. اس. الیوت و بعد ازاو ، چیزهایی مدیون‌اند ، در ـ

حالی که مکزیکی‌ها، وابستگی‌بیشتری با فرانسه نشان می‌دهند.
و نفوذ بزرگترین شاعر مدرن تمامی دنیای نـو یعنی: سزار واله خو همه جا در میان نسل سورآلیست نو، چشمگیر است.

شش چهره‌ی بزرگ ماندگار که در دهه‌ی ۱۹٤۰ نام‌آور شدند و هنوز نفوذ گسترده‌ای دارند: دروموند آندرواده، ریکارد ومولیناری، پابلونرودا ، بورخس، کارلوس پلیسر و اکتاوپوپاز، واله خو که در ۱۹۳۸ درگذشت از بزرگترین و امروزی‌ترین شاعران امریکای لاتین هستند.

واله‌خو، نخستین شاعری است که شعرش تجربه‌ی زندگی مشقت‌بار مردم امریکای لاتین راباز گو می کند؛ زبانی که با تکیه بر گویش‌های بومی پروپایی ، خام‌است می‌سراید. مهاجرت به اروپا اورا برج عاج نشین نکرد.

درواقع او بعضی از بهترین نویسندگان جوان اسپانیای فرانکو، را «امریکائیزه» کرد. مجموعه‌ی شعر او مدت‌ها در اسپانیا، از کتاب‌های ممنوع بود.

چشم‌انداز شعر امریکای لاتین ، درذات خود فراواقع‌گر (سوررئال) است. جلگه‌ی پهناورو بی‌مرز مولیناری ، جنگل تودرتوی پلیسر، و قله‌های شامخ نرودا، مناظری رویائی دارند.

فرخ نمیمی

شعر آمریکای لاتین

ترجمه فیروز شیروانلو

اکوادور

خورخه کاره‌را آندراده

خورخه کاره‌را آندراده، به‌سال ۱۹۰۳ درلیتوواقع‌دراکوادور متولدشد. [وی عضو وزارت خارجه اکوادوراست وبه عنوان سفیر کشورش به اکثر نقاط جهان سفر کرده است.) آندراده از برجسته‌ترین شعرای‌آمریکای لاتین بشمار می‌آید. از وی کتاب‌هائی‌به چاپ رسیده است. «گزیده‌ی اشعار» وی ، به برگردان انگلیسی، از طرف انتشارات دانشگاه دولتی نیویورك بچاپ رسیده‌است.

قیام

(۱)
نیاکان‌مان پیشاپیش می‌رفتند
به راه روشنی دم افزای سپیده
به‌جستجو
گام‌هاشان‌سنگین‌بار از یادها

هشتصداراده‌ی‌مصمم، هشتصد .
زمین‌طبلی‌بود
پژواك مکرر سندل‌های مارا
زمین به‌جامه‌ی پارکی
تن گزیده از پرچین‌های نگاهبان
شما زندانی چهارتنید
تا به‌غایت آبی‌افق.

مادردل‌نبض‌بذر آزادی داشتیم،
و زمین‌را
که‌سینه‌سینه گیاه بود.
پاره فریادهایمان
بربالنده‌ترین میله‌ی آسمان‌دراهتزاز بود.

با کرده‌های خونین‌شان
سپاهیان،
سبزی‌خاموش کشتگاهان را برآشفتند.

درسایه، خیزان پیش آمدند
وردیفی ازدندان‌های تیز
برق یراق‌هاشان‌رامی‌جوید.

چشم‌های راهبان دشتستان‌ها
گذارشان را دیدند
بالوله‌های‌سیاه تفنگ‌هاشان.

مادرپناه گندم‌ها پیش رفتیم
باردای نور بر دوش
و مهر حکمی از خاک
بر پیشانی

(۲)

سپاه بود و سپاه
و هدف گیری
به رنگ‌های بیرنگ روستا.

انبوه دیواره‌های دود:
گودالی دهان باز کرده در روز
از افق مارا کشتند،
با پراکندن اختران سربی رنگ.
همزمان!
تفنگ‌ها به چشم مرگ به ما می‌نگرند.
دنیا در شقیقه‌هامان می‌تپد
ترس مرگ در گلوگاهایمان نعره می‌زند.

باید از میان سکوت گذشت
در زیر خیمه‌ی مخطط از آتش‌های مرگبار.

هشتصد تن از کوهستان سرازیر شدیم
ـ با شمارش پدرانمان، مادرانمان
و کودکان سربه‌زیر

و اینک
به‌تقریب جمله درخاک آرمیده‌اند.

ما بذر در دل داشتیم،
نبض آزادی را،
زمین از پرچین‌های نگاهبان به همهمه افتاد
خنیا در کرانه‌های بادمحصور شد
توپ پیام مارا از هم پاشید.

مدفون در همسایگی آسمان
مردگانمان خفته‌اند،
وبوی خوش گلبوته‌ی افلاکی
جاری‌ست از سینه‌شان
ودیهیمی ازعرق برتارک جبینشان.

محکوم

من بذرعلف‌های هرزه رانکاشتم
که باغ‌ها را فرا می‌گیرد.
من آن یوز شراره‌ها،
ستون‌های درنده‌ی کشتارگر را
رها نکردم.

سوگند می‌خورم!
من کسی نیستم

که گندمزارها را نابود می‌کند.
من آن‌نبودم که شفق را
خونین‌آفرید.

من‌او نیستم
سایه‌ام را به دیوار مران
من شایسته‌ی بذر سربی مرگ نیستم؛
من،
بذرافشان زندگی،
من‌شما را دوست داشتم ـ
نابودگران بی‌گناه،
که خود از قربانیانید
ومراشریف‌ترین‌پاره‌ی خود می‌دانید.

شیلی

پابلو نرودا :

نرودا سال ۱۹۰٤ درپاررال واقع در شیلی به دنیا آمد. در ۱۹۲۰ برای تحصیل به سانتیاگو (شیلی) رفت و نخستین کتابش را به‌سال ۱۹۲۱ منتشر کرد. آثار نخستین‌او گرایش‌های‌رمانتیك و «فراواقع‌گرا» داشت.
وی در وزارت امور خارجه کشورش خدمت می‌کرد و یکبار نیز به مقام سناتوری رسید، لکن به علت مخالفت‌با

حکومت خودکامه ناگزیر از اختفا شد. به هنگام جنگ‌های داخلی اسپانیا اشعارش شدیدا تحت تاثیر رویدادهای سیاسی قرار گرفت. ازاین تاریخ به بعد وی اشعارش را فعالیتی خاص برای سرآمدان نمی‌دانست، بل معتقد بود که شعر بیان همبستگی انسانی خطاب به «عامه‌ی مردم» است. نرودا آثار بسیاری منتشر کردو در سال ۱۹۷۱ موفق به‌دریافت جایـزه نوبل شد. به هنگام‌حکومت آلنده‌از ۱۹۷۰ تا۱۹۷۳ سفیردولت آلنده‌در پاریس‌بود درست همزمان‌باکودتای نظامیان علیـه حکومت آلنده حکومت کودتااعلام کرد که وی در اثر بیماری در گذشته‌است. مرگ او همچنان در محاق ابهـام مانده است.

رخدیسی بر صخره

آه آری،
من او را می‌شناختنم،
سال‌ها با او سر کردم،
باذات زرین و سنگی او،
انسانی‌بود،خسته‌بود ـ
در «پاراگویه» پدر و مادرش را ترك گفت،
پسرانش ، عموزاده‌هایش،
نودامادهایش
خانه‌اش ،مرغانش،
و کتاب‌های نیمه‌باز را.

اورا دم‌در خواندند ـ
آنگاه که‌در باز کرد،
گزمگان گرفتندش،
و آنقدر زدندش
که به غثیان خون درآمد
درسرزمین‌فرانسه،دردانمارك،
در اسپانیا ، در ایتالیا، به گرد همه‌جا ـ
واین‌گونه بود که مرد
ومن ازدیدن‌چهره‌اش بازماندم،
واز شنیدن‌سکوت ژرفش بازماندم،
پس‌آنگاه ،درشبی‌توفانی،
که برف می‌گستراند
قبایی‌نرم‌بر کوهستان‌ها
آنجا ، در دوردست،
نگریستم‌و رفیقم آنجا بود ـ سوار براسب.
چهره‌اش‌درآمده‌به قالب سنگ
نیمرخش‌بی‌اعتنابه‌هوای سرکش،
باد در بینی‌اش می‌پیچید
مویهٔ این محبوس را
درآنجا بود که‌تبعید به زمین آمد.
درآمده به قالب‌سنگ ـ
او در سرزمینش زندگی می‌کند .

شیلی

راکل خودوروسکی:

خودوروسکی در سال ۱۹۳۵ درشیلی متولد شد. این شاعره دارای آثار متعدد است و نخستین اثرش در سال ۱۹٦۰ به چاپ رسید. خودوروسکی جلای وطن کرده ، و اینك در کشور پرو زندگی می‌کند.

صورتك سروش غیب درمعبد باستانی

آنگاه که شعرنتواندبکار آید
برای‌دگرگونی‌جهان،
آنگاه باید دگرگون کرد
آنچه راکه شعرگویند.
من‌خودبازمی‌خوانم‌شعرهایم را
نه‌بیتی می‌یابم در خوربازگفتن‌شان
ونه عبارتی برای دگرگونی زندگی .
چند واژه‌ی مشکوك
که ناتوان انداز بیان مفاهیم‌شان
زبانمان فراموش‌کرده‌است
امثله‌ی مقدس پرندگان و خدارا .
کسی‌دیگرنمی‌بالد در سکوت .
اینك زمانه‌ی سنت تقلیدست از قهرمانان
که نان‌آور تاریخ‌مانند .

بت‌هایی که‌مرگ‌سپهر را فرا می‌خوانند
ومادهانمان را پر می کنیم ازماهی‌های دودی
از میوه‌های کاغذی
که کمدی هرروزه را تکرار می کنند
بر صحنه‌های پلاستیکی
که‌مازوزه می کشیم در برابر آن
ازبرای‌بازیگرانی که‌در یوزگان خوشبختی‌اند .
این‌چنین نبوده است ...
مااین‌چنین‌نبودیم
کیست در میان ما که اینك بتواند
صورتك‌های قیمتی را با بوی‌پوچی‌شان درهم‌بشکند؟
خدایان گذشته، عشاق پیشین و آفرینندگان را
که زمانی جاندارانی کامل بودند .
واینك‌ماازبرای‌اینان
درمدارك، برچسب‌ها و رخدیسه‌های رسمی غرقه‌ایم،
و عبارت «قدیمی» همگانی می‌شود.
کجا هستند مردان هنگامه‌انگیز
که پریان دریایی کهن را آفریدند؟
امروز که همه‌چیز را به‌دقت می‌سنجند
بافواصل،وزن‌ها،حرارت‌ها، نبض‌ها،
امروز که عناصر ستارگان راطبقه‌بندی کرده‌اند
و شکل سیاره‌ها را مشخص،
وتسلیم قوانینی که بی‌سامانی‌شان را نظام می‌بخشد
هیچکس ، هیچکس نمی‌تواند
سرمنزل مقصود رادرسپهر تعیین کند.

زیرا که انسان اهل خاک نیست
بل روح.
ما در این منزلگه خاکی روزهای عاریتی را می‌گذرانیم
مسافرانیم در مرده ریگ خاکی
چونان خاطره‌ی نژادی توانمند و برافتاده
بشریت ، این عجوزه‌هزار دستان می‌گذرد
به پوستینه‌ی دشمنانش .
یک خاندان ، و سرنوشتش گونه‌گونی بیکران هستی.
در اینجا ما به گرد خورشید می‌گردیم
که جانش را در گذر سال‌ها می‌دوشیم.
ناتوان از سر کردن با واقعیت
انباشته از احتراقی همگانی
پس از زیانمندی
پس از عمری جان کندن
به آسودگی نشسته‌ایم در سفر به گردماه
آرمیده، تهی ، مغزهایی خشکیده چون شن
به عنایت عجایب فنون
اندام‌هایی که به هنگام صلح ساخته‌اند برایمان
بدون انگشت، باشماره‌یی بر گردنمان
تا ابد طبقه‌بندی.
این چنین است
در یک روز زیبا
چشم‌انداز من
در موزه‌ی بزرگ جهان
که خونش جز آب نیست.

ونزوئلا

آنجل میگل کره‌مل

کره‌مل از بهترین شعرای ونزوئلا بشمار می‌آید. وی در خدمت وزارت خارجه ورایزن کشورش در اسپانیا بود. اشعارش تحت تاثیر رافائل آلبرتی ولورکااست. وی‌بنیان‌گذارمکتب ادبی به‌نام «وی‌یرنس» در ونزوالاست این مکتب شعری جدیدادبیات این کشور اثر گذار بوده است.

بیانیهٔ سرباز ...

بدانید این‌را .
گلوله‌هاشلیك‌شده‌دردهان‌مردگان فراموش می‌میرند.
من این را دیده‌ام.
من تفنگ‌های‌مدفون‌را نیز دیده‌ام،
که از بارش باران،
در ظلمت دود می‌رویند
وشکوفه می‌زنند،
ولك‌لك‌ها لانه می‌سازند
میان‌شاخه‌های‌سرنیزه.

بدانید این‌را.
من به‌اندیشه‌هایی‌پی‌برده‌ام
ورازهایی

یک‌پا در زیر جمجمه های تهی
ـ آنجا که‌مانداب‌هنوز
نقش سیاه آسمان روزی رفته را تصویر می کنند.

بدانید این‌را.
من‌آهنگ خنیاگران سینه‌ها را شنیده‌ام
که چونان‌رزمناوها‌منفجر می‌شوند،
من بادبان پلک‌ها برافراشته‌ام
ـ سپید از رنج ـ
دستانم‌را
به نم‌آب‌های‌تلخ‌دریاهای لاهوتی آغشته‌ام
آبادان، از ناخداهای ملکوتی.

بدانید این را.
من می‌شناسم
سرمای‌آن‌دستان‌به‌هم‌فشرده‌را
که سنگ گوری‌می‌جوید
درمعدن‌بامدادان
وچلیپایی‌درپروازهرپرستو

بدانید این‌را.
من آویختن‌به خاطره را می‌شناسم
وگزیدنش را بالبان ترکیده:
برای خواندن‌نام خویشتنم
درسکوت‌یارانی

که نتوانند پاسخ داد
یا شناخت

بدانید این را.
من لب‌های زخم‌های مرگبار را شنیده‌ام
که مادرم ...،
عزیزم ...،
پسرم... می‌گویند
در زره‌پوش سکون شب،
و در سینه‌ام می‌توانم پیاپی بنوشم
آب ساکن سکوت را

بدانید این را.
من زمین را خورده‌ام به آنجا که افتاده‌ام
چنان که گویی قوتی بود
از انگبین ازلی جهان
و من روزها را شماره کرده‌ام
و شب‌های ماه بی‌اعتنا را ــ
بر تقویم زخم‌هایم

بدانید این را.
من می‌دانم چگونه است
صفیر تیر
که بر تن یاری مرده می‌نشیند،
و باد چه می‌گوید

آنگاه که چنگ سیم‌های خاردار را می‌نوازد...

بدانید این‌را، یاران وازآن بگذرید .
از آن بگذرید، ازآن بگذرید، ازآن بگذرید.
من بازخواهم گشت با آنان
من بازخواهم گشت با زندگی،
جانی که‌دربایست‌مرا خواهد آورد
یا نوباد سازها:
مویه‌ها و نفرین‌ها مرا خواهدآورد،
و برسر کوی‌ها و گذرها
واخواهدم داشت..:
اما هرگز ازمن نپرسید .
این رازی‌ست، یاران.
یك‌راز!

بدانیداین‌را.

کوبا

روبرتو فرنانذز رتامار

وی در سال ۱۹۳۰ در هاوانا ، کوبا متولد شدو درکوبا، پاریس، لندن به تحصیل پرداخت. روبرتوفرنانـدز رتامار هم در کشور خودش وهم‌درایالات متحده به تدریس پرداخته است. از زمان

انقلاب کوبا نقش عمده‌یی در زندگی فکری کشورش برعهده داشته است.
وی همچنین سردبیر مجله‌ی « خانه‌ی آمریکا»ست. رتامار آثاری در زمینه‌ی نقدادبی نیز دارد.

آتش

همچنان که در کنار دریا می‌سوزی
آتش
همچنان که برج زنده‌ات را می‌افرازی
تابان و واقعی
آتش

همچنان که به سان یك درخت می‌رویی
در شب حتی
وشب از آن نورانی می‌شود
آتش

عشق زنده خواهد ماند
زنده خواهد ماند
معنا خواهد داشت زندگی
آتش ما
این پرنده
جاودانه

شناور بر تلخواره‌ی ژرفناهای دریا

شعاری از شاعران : سنگ را به حال خود بگذارید

شعاری از شاعران: سنگ را
به‌حال‌خودبگذارید، نخواهد رویید ،
برای‌درختان‌بکوشید، که‌راه‌فراز می‌جویند
ـ راه بالندگی تا به آسمان را.
ودر آنجانام‌هایشان‌رامی‌نگارند به شکوهمندی
چونان لوحه‌های شعار برخورشید
اما درختان همچنان صخره خواهند شد
آنگاه که خاکسترند یا اثاث منزل،
وقتی‌می‌خوریم،یامی‌خوابیم ،
یا می‌میریم، درمیان لاشه‌های رنگ خورده درختان ،
وهمواره‌سنگی هست
درجایی ، نشسته،
نه‌بزرگتر
نه کوچکتر، که هنوز
بر پهنه‌ی دماغه‌ی سیاه آبی‌اش
نشان‌چندنویسه‌ی‌وحشی را با خود دارد.
چند حرف معدوه
از کسی که مدت‌ها پیش
دریك‌بعدازظهر ، برآن نگاشته بود،
با خنده، بارؤیا ، بایادها،

برزیل

خواو کابرال دوملونتو:

وی به‌سال ۱۹۲۰دربرزیل متولدشد. کابرال دوملونتو در شمار مهمترین شعرای نسل برزیل‌است بشمار می‌آید که درسال ۱۹۵٤ ، بهمراه دیگر شاعران در صدد برآمد تا سدی راکه شعررااز مردم جدا می‌کردبشکنند. در همین سال در «همایش جهانی نویسندگان» که در سااوپولو (برزیل) برگزارشده‌بودشرکت کردو موفق بدریافت جایزه‌ی «خوزه ده آنکی‌اتا» شد.

هوای روزانه

درهوای‌روزانه
سایه پرتقال را می‌خورد
پرتقال‌خودرابه‌رودمی‌افکند
رود نیست، دریاست
که‌ازچشم‌من‌جاری‌ست.

در هوای روزانه
که‌زاده‌ی‌ساعت‌ست
دست‌ها رامی‌بینم‌نه کلمه‌ها را،
دردیرگاه شب‌آن‌زن‌به خوابم می‌گذرد
آن‌زن وآن ماهی‌رادارم.

درهوای روزانه
درخانه،دریارافراموش می‌کنم
یاد گذشته را گم می‌کنم
به‌عبث خودم را می‌کشم
درهوای روزانه

شعر و آب

صدای روان‌شعر
به‌جنایت می‌خواند
به تپانچه.

بامن‌ازجزیره‌هایی سخن می‌گویند
که حتی رویا را [به‌آن جزیره‌ها]
توان رسیدن نیست .
کتاب‌گشاده‌برزانوانم
باددرخم‌موهایم
به دریا می‌نگرم.

حدیث آب
باز می‌گذرند دگربار
درباد.

آرژانتین

سیلوینا اوکامپو :

سیلوینا اوکامپو دربوینوس‌آیرس، آرژانتین ، متولد شد. این شاعره داستان‌های کوتاه و نمایشنامه نیز می‌نویسد واز نقاشان شناخته شده کشورش بشمار می‌آید. سیلوینا تاکنون به‌دریافت جوایز بسیاری موفق شده است. در سال ۱۹٤٦ به همراه همسرش «آدولفوبیو کاسارس» و «خورخه لویس بورخس» شاعر نامدار آرژانتینی به انتشاریك‌جنك ادبی پرداخت.

نوشته‌یی که قابیل در چشم‌هابیل می‌خواند

دوبرادر بودیم‌ما نخست
من‌نخستین انسانی بودم که مرد،
وتو ،
نخستین بودی در برادرکشی.
تابستان‌ها خواهند گذشت.
پنهان‌ازنگاه‌ها،
ماه درراهش،
روبه تهلیل‌خواهدرفت

اما یادمن درتو هرگز .
باستاره‌یی که در آسمان منزل دارد پیوند خواهم خورد
وهمواره درپی‌تو خواهم گشت—
مجسم دربرابر چشمانت.
و خواب پرده‌یی نخواهد کشید
بر تصویر چهره‌ام—
که‌سرشار کروبی‌ها وآکنده از عشق‌ست
چوتان حشره‌یی سبزترسان
که گریزان‌بازمی گردد.
چون خطایی ماندگار،
افعی چنبره زده‌یی در میان علف‌ها
تو مرا درآنجا خواهی دید
پنهان ازدیگران .
نخستین کابوس‌ها در جهان خواهم بود.
از شیر نخواهی هراسیدن
—ونیز از بلاها —
نه ازخستگی سرگردانیت ،
نه‌از توفان ، نه‌از کسوف و خسوف‌های سخت،
نه از مادرمان که‌همواره‌به‌من آموخت
راه ترسیم بیضی راباشاخه‌ها.
فقط ازمن خواهی ترسید،
با نفرت .

نیکاراگوئه

ارنستو کاردنال

ارنستو کاردنال به سال ۱۹۲۵ در نیکاراگوئه متولدشدودرمکزیك و ایالات متحده در رشته‌الهیات‌به تحصیل پرداخت. وی‌همراه‌باگروهی‌ازشاعران، جمعیتی را دریکی‌از جزایرنیکاراگوئه بنیان نهاده‌است. اشعاروی‌با آنکه رنگ مذهبی‌دارد. بطور عمده معطوف بسا مسایل اجتماعی، به ویژه علیه خاندان سوموزاکه با خودکامگی سال‌های‌دراز بر نیکاراگوئه حکومت می‌کردند.

زبور ۵

گوش‌فراده ، پروردگارا
مویه‌ام‌رابنگر
وعنایتی‌کن‌به اعتراضم
که‌تو نه یار خودکامگانی
ونه‌پیروسیاست‌هاشان
ونه دستخوش تبلیغ‌هاشان
ونه‌ازآن محفل راهزنانی،
که‌نه‌راستی‌باشددرسخنان‌شان
ونه در بیان نامه‌هاشان.

در گفته‌هاشان سخن می‌رانند از صلح
آنگاه که‌می‌افزایند بر جنگ افزارهاشان
ودر خفا تدارك می‌بینند جنگ را
فرستنده‌هاشان ولوله می‌اندازد دردل شب
ومیزهاشان آکنده است‌از مقاصد جنایت کارانه
اما تو مرا برهان از نقشه‌هاشان.

از دهانه‌ی‌مسلسل‌هاشان سخن می گویند
وزبان براشان‌سرنیزه‌هاشان ...
به کیفرشان رسان ، پروردگارا
ناکام بگذار سیاست‌هاشان را
درهم ریزیادداشت‌هاشان را

بازدار از برنامه‌شان
به هنگام اعلام‌خطر
بامن‌باش
مرا به‌روز بمباران‌درپناه گیر
رحمت‌آور
بر آنکه‌نه‌باوردارد دروغ پیام‌های
تجاری‌شان را
ونه به مبارزه‌های تبلیغاتی‌شان ونه مبارزه‌های
سیاسی‌شان‌را

ازمهر دربرش گیر
چونان که‌باتانك‌های زرهپوش .

پرو

سزارو الهخو:

سزار والهخو بهسال ۱۸۹۲ در کشور پرو متولد شد. پس از سفربه تروخیلو به دلایل سیاسی زندانی شد. نخستین کتابش را بنام «منادیان سیاه»، در سال ۱۹۱۸ منتشر کرد. کتاب بعدی وی‌در سال ۱۹۲۲ به نام تریلس منتشر شد. این اثر بازتاب درگذشت مادر و برادر و بیدادهایی بود که بروی‌رفته بود. درسال ۱۹۲۳ به فرانسه تبعید شدو پس از مدتی به علل‌سیاسی از این کشور اخراج شدوبه‌اسپانیا رفت.دراین زمان«اشعار انسانی» را سرود. وی‌از شاعرانی‌ست که اشعار بسیاری درباره‌ی جنگ‌های داخلی‌اسپانیاو به‌هواخواهی جمهوری خواهان سروده‌است. والهخو در سال ۱۹۳۸ پیش از پایان جنگ‌های داخلی اسپانیا درگذشت.

باانگشت سبابه برباد...

باانگشت‌سبابه‌برباد می‌نوشت:
«زنده‌باد یاران ، پدروخاس!»
پسر «میراندا دل‌ابرو»، پدر و یك‌مرد،
همسر ویك مرد،کارگر راه آهن ویك مرد،
پدر_ اما حتی بیش از یك‌مرد _ پدرو مرگ توأمانش.

برگی کاغذ بادآورده _

کشتندش (واین براستی اتفاق‌افتاد!)ـ
سرشار از گوشت و خون، ـ کشتندش!
همه‌ی‌یاران‌را بی‌درنگ خبر کنید!
قطعه چوبی که‌بر آن‌تیر آهنی آویخت، ـ کشتندش،
ازسر تابه‌پا کشتندش!
دریك‌آن‌هم‌پدرو‌هم‌روخاس را کشتند!

بگذارید‌تا زنده بمانند
چونان‌لاشخوران
از احشاء پدرو
وروخاس، قهرمان و شهید!

پس‌از مرگش، به هنگام جستجو
به شگفتی یافتند کالبدش را
چندان عظیم
که تواند روح جهانی را در بر گرفت،
ودر جیبش قاشقی‌خالی.

پدرو‌دوست‌می‌داشت
تاباخانواده‌اش‌غذا بخورد
وبه‌صفا سفره بیاراید
چون‌هر کس دیگرزندگی کند،
وآن قاشق را همواره در جیب تنپوش داشت،
ـ چه‌خواب چه‌بیدار ـ
همواره‌آن‌قاشق همیشگی را
با معنای نمادینش.

یاران‌را بیدرنگ‌خبر کنید !
بگذارید جاودانه به‌این قاشق تعظیم کنند!

کشتندش، به زور کشتندش،
پدرو‌را، روخاس را
کارگر را، مردرا
او را که‌زمانی کودکی‌خردبود،
وبه‌آسمان می‌نگریست،
وسپس‌بزرگ‌شده پیشرو،
پیکارگر در هریاخته‌ی تنش-
باآری‌ونه گفتن‌هایش،
تردیدهایش ، گرسنگی‌هایش و صراحتش.

کشتندش به ترفند
میان گیسوان همسرش «خوانا واسگس»،
در دم آتش، درسال گلوله،
درست‌دردم‌بازشدن چشمش برجهان.

پدروروخاس پس‌ازمرگ،
نیم‌خیز شد،
بوسه‌زد بر نعش کش‌خونینش،
برای اسپانیا گریست،
وبازگشت‌تابازبنویسد با انگشتش برباد:
«زنده باد یاران ! پدرو روخاس!»

کالبدش اینك در بردارد همه دنیا را .

مکزیك

اوکتاویوپاز:

اوکتاویوپاز به‌سال ۱۹۱٤ در مکزیك متولدشد و تاسال ۱۹٦۸ که، به عنوان اعتراض به‌کشتار دانشجویان، از مقام خود استعفا داد در خدمت وزارت امور خارجه بود. پاز در سال ۱۹٦۳ موفق به دریافت جایزه جهانی شعر شد. وی درسال ۱۹۳۷ به اسپانیا رفت و در جنگ‌های داخلی در شمار هواخواهان نیروهای جمهوریخواه بود. وی صاحب آثار متعددی در زمینه‌ی شعر، نقد ادبی، داستان و نمایشنامه و جنگ‌ادبی‌ست.

شراره‌ی سخن

در شعری خواندم که:
سخن گفتن قدسی‌ست .
اما خدایان سخن نمی‌گویند :
هنگامی که انسان‌ها درگیر سخن گفتن‌اند
دنیاها را می‌آفرینند و می‌شکنند.
بازی‌ئی هولناك براه می‌اندازند
بی‌ادای کلمه‌یی.
روح هبوط می‌کند
زبان‌هارامی‌گشاید
اما کلمه‌هارا ادا نمی‌کند:

از آتش می‌گوید.

زبان
افروخته به‌نور خدا
رسالتی می‌شود
از شراره‌ها
وستونی از دود
وفروریختن
هجاهایی سوخته:
خاکستر بی‌معنی

سخن انسان
دختر مرگ‌ست.
ماسخن می‌گوییم چون فنا می‌پذیریم.
کلمه‌ها سال‌ها هستند، نه نشانه‌ها.
نام‌هایی را بیان می‌کنند که قصد ماست
اما زمان را هم بیان می‌کنند،
که همان ما هستیم
زیرا که ما نام‌های زمانیم.

مردگان نمی‌شنوند،
اما همان را می‌گویند
که زندگان می‌گویند،
زبان خانه‌ی همگان‌ست
که از لبه‌ی مغاك آویخته.
سخن گفتن انسانی‌ست.

اندر مقولهٔ

جست‌وجوی نخود در کاسهٔ شله زرد!

احمد شاملو

اگر کسی می‌خواست به شیوهٔ آقای علی‌اشرف‌صادقی دربارهٔ کاریك آهنگساز (مثلاباخ) نظر دهد چنین می‌نوشت:

«نگاهی به نوشته‌های باخ نشان می‌دهد که نت‌پردازی بخش وسیعی‌از آنها را به خود اختصاص داده ، به‌طوری که گاه چندین صفحهٔ متوالی حاوی نت‌است. این نکته بیشتر زمانی‌ملال‌آورمی‌شود که مؤلف درصدداست واریاسیون های مختلف یك تم را به‌دست دهد!»

درواقع آقای صادقی در مورد کار کسی که به گردآوری و مطالعهٔ فرهنگ توده (وازآن جمله ضرب‌المثل‌ها) وجست‌و جو وتحقیق وریشه‌یابی آنها پرداخته است نوشته‌اند:«نگاهی به همان جلد اول کتاب نشان می‌دهد که ضرب‌المثل‌ها بخش وسیعی ازآن را به خوداختصاص داده‌اند(کذا)، به‌طوری که‌گاه چندین صفحهٔ متوالی حاوی ضرب‌المثل‌های مشتق از یك اصطلاح (؟) است. این نکته بیشتر زمانی ملال‌آور می‌گردد که مؤلف درصدد است منشاء و شأن نزول یك مثل را به دست دهد.»

به این ترتیب آقای صادقی باخواندن کتابی که هدفش (ضمناً) «گرد‌آوری ضرب‌المثل‌ها ویافتن منشاء و شأن نزول آنها» است یك‌بار خود را مجروح کرده‌اند و آنگاه‌با نوشتن نقدی برآن یك بار هم پوستهٔ روی جراحت‌شان را کنده‌اند . البته من قبول نمی‌دهم در مجلدات آتی کتاب کوچه(که به هرحال غیبتش جاودانه نخواهد بود)محض‌رعایت‌حال‌ایشان به مباحثی‌در زمینهٔ دامپزشکی یا جوراب بافی یا مرغداری بپردازم.

وقتی که انسان کرسی رابا میز غذاخوری عوضی‌بگیرد به‌ناچار از کلفتی لحاف کرسی هم که لابدبه‌عقیدهٔ او می‌بایست‌رومیزی ظریفی باشد به حیرت درمی‌آید. آقای صادقی با روحیهٔ تستی خوانی، نخست کلمهٔ **فرهنگ** را که‌در عنوان فرعی کتاب آمده به معنی محدود **لغت‌نامه** گرفته‌اند ونه‌به معنـای متوسع **معارف یا آنسیکلوپدی**، و آنگاه «تنها به نقدروش تدوین آن به عنوان فرهنگ (= لغت‌نامه)» برخاسته‌اند حال آن‌که خود در چند سطر بالاتر تأیید کرده‌اند « ازده دوازده موضوعی که مؤلف در مقدمه جزء **مباحث‌اصلی** کتاب خود ذکر کرده تنها دوسه عنوان‌جنبهٔ لغوی دارد». حالا این‌که چرا علی‌رغم این حقیقت دوپارا به یك‌کفش باید کرد‌که «این کتاب اساساً یك فرهنگ (=لغت‌نامــه) است» موضوعی است مربوط به خود ایشان. شاید یك بندهٔ دنده پهن خداهم قضیه را ازآن طرف نگاه کنند و جد کنند که خیر، این‌کتاب مجموعه‌ئی است از قصه و ضرب‌المثل و مطلقاً نمی‌بایست اصطلاحات وباورها باآن درآمیخته می‌شد.

من از ایرادات آقای صادقی واز یکی دو نکته‌ئی که در بحث خــود عنوان کرده‌اند به‌این‌نتیجهٔ فجیعه رسیده‌ام که ایشان مقدمهٔ کتاب را، به‌رسم همهٔ فضلا، البته «نگاهی کرده‌اند» ولی بدان صورت که بایستهٔ منتقدان است نخوانده‌اند. که اگر خوانده بودند دست‌کم تفاوت **محور و خاستگاه‌و ماده و مدخل**‌که انگیزهٔ بخش اصلی ایرادات ایشان‌است، ونیز چگونگی شگرد تدوین مجموعه (که کتاب را به نداشتن آن متهم کرده‌اند) برای‌شان حل می‌شد.

نوشته‌اند «این طرز واردکردن ترکیبات در فرهنگ (= لغت‌نامه!) موجب سردرگمی بی‌پایان مراجعه کننده می‌گردد» واین جمله نشان آن‌است که‌ایشان هم مثل بسیاری از آحاد امت، روش «به ترتیب قد» رامعتادند وآن ،و فقط‌همان‌راشیوهٔ مرضیه می‌دانند: **دیفال** (به‌معنی دیوار) رادر حرف دال باید آورد وعبارت **روم به دیفال** را در حرف‌ر؛ و تنابنده‌ئی هم حق ندارد به‌این نظم سربازخانه‌ئی نادرست بگوید بالای چشمت ابروست . اما جالب اینجاست که بعد خودشان می‌نویسند «هیچ فرهنگ‌نویسی اصطلاح از کوره دررفتن را ذیل‌ادات از نمی‌آورد.» ــ ماکه داعیهٔ فرهنگ‌نویسی نداریم، ولــی کــاش راهنمائی می‌فرمودید تا ماهم بایك دنیا تشکر یادبگیریم و بفهیمم که این فرهنگ

نویس های بدذات از کوره در رفتن را کجای فرهنگ می‌آورند. ذیل رفتن؟ ذیل دررفتن ؟ ذیل کوره ؟ یا اصلا از خیرش می‌گذرند؟

در طول مقاله چندبار کتاب‌کوچه به‌دو بخش فرهنگ رسمی و فرهنگ توده تقسیم شده و حتی‌کاراین تقسیم‌بندی به نوشتن عباراتی از این دست کشیده است: «تورقی در کتاب کوچه به‌ویژه در قسمت های مربوط به فرهنگ توده...» ویا : «مآخذی که در کتاب آمده همه مربوط به مطالب فلکلری است نـه راجع به لغات واصطلاحات» ویا : «کتاب حاوی مطالب‌فراوانی دربارهٔ دانش توده نیزهست.» (روح‌آن تذکره نویس ناکام شادباد که مرقوم فرموده بود: ابوالمجد غزدوانی شاعر بودی و شعر نیز می‌سرودی!)

فکر می‌کنم علت این تفکیك همانا برخورد آقای صادقی باشد با کلماتی که خاستگاه یا محور و به عبارت ساده‌تر «موضوع» قرار گرفته. مثلا آب، آباد، آبستن ، آبله، آتش وجزاینها ... و چون به شگرد و شیوهٔ تدوین مجموعه توجه نداشته‌اند گرفتار این‌توهم شده‌اند که «بنابراین، کتاب حاضر لغت‌نامه‌ئی است که در آن لغات و اصطلاحات توده نیز ضبط شده». حال آنکه اگر واقعاً توجه می‌کردندمی‌دیدندکه موضوع ساده است:

این کتاب «جامع فرهنگ توده» است، وفرهنگ توده مشتمل است بـر:

باورها : آب مهریهٔ حضرت فاطمه‌است.
آداب و رسوم : بزرگترنباید قبل از کوچکتر آب بخورد.
آئین‌ها : ظرف آب‌رانباید میان سفره گذاشت.
خوابگزاری : آب راکد به خواب دیدن ارث بردن است.
بازی‌ها : آب‌اومد. ــ کدوم آب؟
چیستان‌ها : اون چیه که‌هرچی راه میره خسته نمیشه؟ ــ آب.
امثال و حکم : آب آب‌را پیدامی‌کنه ، آدم آدمو.
جمله‌ها و عبارات کلیشه شده : آب روشنائی است.
دعاها : الهی تازنده است‌آب ناخوش از گلوش پائین نره!
نفرین‌ها : آلهی آب‌بدوه ، نون‌بدوه ، فلونی به دنبالش!
اکسپرسیون‌ها : انگاریك‌تشت آب سرد ریختند سرم ...
تصنیف‌ها: عاشقم، پول ندارم، کوزه نوبده آب‌بیارم...
تعبیرات مصدری: آفتابه آبکن کسی بودن.
ترکیبات : آب ایاز .

وکلی چیزهای دیگر چون ابیات واشعار ، اورادو اذکار، گاهنامه، احکام، و غیره...

خب.آدم‌بیکاری که‌بنده باشم آمده‌ام این‌ها همه را در حد توانائیم جمع کرده‌ام . اگر به‌گوش شنیده‌ام یادداشت کرده‌ام واگر توکتابی چیزی خوانده‌ام آن‌را جدانویسی کرده‌ام.

نتیجهٔ کار : یك انبار کاغذ : ــ و حالا می‌خواهم اینها را نظامی بدهم وبه چاپ برسانم.

تنبلانه‌ترین کار این است که هربخش جداگانه چاپ بشود : **باورها** جدا وبه‌طور موضوعی ؛ مثلا باورهای مربوط به‌آب ، آبستنی، آتش، آخرالزمان، الی‌آخر؛ **خوابگزاری** ایضاً به‌طور موضوعی . **بازی‌ها** به نظم‌الفبائی ؛ **چیستان‌ها** به‌صورت موضوعی ؛ **امثال و حکم** به ترتیب الفبائی؛ وقس علی هذا.

ولی این ترتیب درعمل به اشکال برمی‌خورد ، چون بسیاری از مواد مستقیماً به یکدیگر مربوط می‌شود. حاضرالذهن نیستم ، حوصلهٔ جست‌وجوهم ندارم و در نتیجه نمی‌توانم نمونه‌ئی بدهم، اما بسیار هست که‌ضرب‌المثلی‌ازباوری ریشه‌گرفته، و لازم است به‌هم مراجعه داده شود هرچند که برای آقای صادقی «ملال‌آور» باشد . **تشت‌کسی از بام افتادن** به معنی سخت‌رسوا و بی‌آبرو شدن است، ولی چرا جای تشت نگفته‌اند سطل‌یادیگ؟ ــ در آئین‌ها هست که اگر دختردر شب عروسی بکر نبود شوهر حق دارد تشت مسی جهیزی اورا از بالای بام به حیاط بیندازد تا همهٔ کورو کچل‌های محله بفهمند. این آئین را مادرجای خود آورده‌ایم و تعبیر مصدری را به شمارهٔ آن ارجاع داده‌ایم . **بزآوردن** به‌معنی بدآوردن است‌ولی چرا جای بز از بره یاکره خر استفاده نمی‌کنند؟ اگر این تعبیر به **قاب‌بازی** احاله نشود ریشه‌اش به‌دست نمی‌آید؛ پس بازی هاهم لازم است. از این گذشته برای مطالعهٔ فرهنگ توده باید همهٔ موادیکجا زیرچشم‌و دم‌دست باشد ، خواه‌این‌مطالعه در زمینهٔ خرافه‌شناسی صورت گیرد یا جامعه‌ــ شناسی یاهرچیز شناسی دیگر... پس بنای کار را می‌گذارم بر:

الفــ تفکیك برگه‌های دارای کلمهٔ **آب** از کل برگه‌های موجود

بــ تفکیك این برگه‌ها به موضوعات مختلف: اگر **بازی** است ذیل بازی، اگر ضرب‌المثل یا کلمهٔ حکمت است ذیل **امثال و حکم** ، واگر ترکیبی همچون «بی‌آبروگی» ساختهٔ توده (و ضمناً قابل مطالعه در زمینهٔ زبانشناسی) است

ذیل ترکیبات ، وغیره و غیره....

ج_ دادن نظم الفبائی به موادی که ذیل هرعنوان گردمی‌آید.

من به راستی درنمی‌یابم چگونه می‌توان مدعی شد که «طرح کار و هدف مؤلف دقیقاً روشن نیست»، و نمی‌دانم برای تنظیم این همه مواد چه طرح قابل قبول دیگری می‌شد در نظر گرفت.البته‌طبیعی است که این نظم، مراجعهٔ کاهلانه به مجموعه را که موادش به ترتیب قد قرار نگرفته است مشکل می‌کند امانظمی است‌دقیق و علمی ؛ وبه همین جهت برای سهولت‌مراجعهٔ اشخاصی که‌قصدمطالعهٔ علمی ندارند و فقطمی‌خواهند بدانند مثلا ریشهٔ عبارت نورعلی‌نور چیست‌و از کجا پیدایش شده فهرستی تنظیم می‌شود. (بس‌که علمی علمی کردم دارد به خودم هم مشتبه می‌شود که نکند از علماباشم)

نوشته‌اید « توضیح و شرح محور در مقدمه از قلم‌افتاده‌است .» که‌نه؛ من‌مطالب‌صفحات‌نه و ده را برای ایضاح آن کافی می‌دانم. اما نکته‌ئی که حتماً می‌بایست‌درمقدمه‌عنوان کرده‌باشم و به‌راستی از قلم‌افتاده این‌است که : در کتاب کوچه، به جهات مختلف ، دستور بی‌دستورا اولا تودهٔ مردم که زبان واصطلاحات زندهٔ خود رامی‌سازد توجهی به‌دستور زبان و صرف و نحو ندارد وباریك شدن مااز این جنبه درزبان‌توده‌هم نخود در شله زرد جستن است. وقتی می‌گوید آب‌بردن ، به تمام معنی کلمه فارغ از این‌گونه افاضات است که «آب‌فاعل فعل بردن است و بردن معنائی جز منتقل کردن ندارد و هرچیز دیگر مثل باد یا سیل را هم می‌توان به جای‌آن نشاند». ثانیاً اگر ما آب بردن یا باد بردن را که به قول شما آرشی جز «معنی معمولی» خودندارد ضبط کرده‌ایم ومفاهیم معمولی دیگری از قبیل پائین‌آمدن یا بالارفتن رانه ، لابد سبب وعلتی داشته‌است:

۱. آب‌بردن در مجموع چهار معنی دارد : غرق‌شدن و همراه آب رفتن* عطش‌آور بودن* هزینه برداشتن* مقصودی در پس حرف یا اقدامی پنهان بودن. — این چهار معنی می‌باید روشن و از یکدیگر تفکیك شود.

۲. اگر معنی نخست (که به اصطلاح «معنی معمولی» آن‌است وساختهٔ توده هم نیست) در این مجموعه آمده از سراین ناگزیری بوده است که‌باهمین معنی‌معمولی‌در چهار ترکیب و ضرب‌المثل مورد استفاده قرار گرفته . اگــر فقط معانی سه‌گانهٔ دیگر آب‌بردن می‌آمد و معنی نخست‌آن‌نه، آیا این توهــم (نه لزوماً برای شمای فارسی‌زبان) پیش نمی‌آمد که این فعل درآن چهارترکیب

و مثل ناچار دارای یکی از آن سه‌مفهوم دیگر است؟ وتازه ، این چهارماده که ربطی به‌آن‌سه‌مفهوم‌دیگر آب بردن ندارد ذیل کدام مدخل می‌بایست‌عرضه شودتا استثنا به ریش قاعده نخندد ؟ ــ و اصلا چرا شما ایرادتان را اساسی‌تر نگرفتید و از آنجا شروع نکردید که مدعی شوید کلمهٔ آب را به دلیل این‌که برساخته توده نیست و جز خودش هم معنائی نداردنمی‌بایست به‌مجموعه راه می‌دادیم ؟ ولی نمی‌توان آب‌را که محور است حذف کرد، و همچنان که آب محور است آب‌بردن هم مدخلی است برآن چهار ترکیب و ضرب‌المثل.

آب دادن نیز در معنی معمولیش مدخل هفت مثل و تعبیر مصدری است‌و در معنی دومش‌مدخل‌پنج تعبیر مصدری مختلف.

حالا شما می‌فرمائید به‌جای آب دادن می‌توان نان‌دادن، غذا دادن، دشنام دادن ، شوهردادن و هزار چیز دیگر گذاشت ؟ اختیار با شماست. ولی لطفاً دستور و قواعددستوری را به رخ زبانی نکشید که بروبه را از مصدرهای‌برآب دادن و به آب‌دادن می‌اندازد ودرکمال‌راحت و سلاست آب‌دادن راجای‌آنهابه‌کار می‌برد: «طرف بندو آب‌داد.» «پته‌شو آب‌دادیم.» ودیارالبشری هم‌انگشت حیرت‌به منقار نمی‌گزد که‌چه‌گونه می‌توان بند را آبیاری یا پتهٔ‌کسی‌را سیراب کرد.

واما درباب کلمات و ترکیباتی که ساختهٔ توده نیست ولی از آوردن‌شان ناگزیریم می‌شود تفحص کرد و دید از چه راه می‌توان آنها را مشخص‌کرد، و مثلا با انتخاب نشانه‌ئی برای آنها کار فیصله پیدا می‌کند یانه. (کارمان را زیادکردید).

***

پس ازاین کلیات می‌کوشم اشکالات را به ترتیبی که در مقاله آمده است روشن کنم:

ادعا شده است‌که مؤلف به هیچ روی مقصود خودرا از عنوان «کتاب کوچه» روشن نکرده : «آیا منظور کلیهٔ لغات و اصطلاحات فارسی معاصر است ، یا محدودتر، وفقط لغات واصطلاحات و تعبیرات عامیانه را شامل می‌شود؟ اگر معنی اخیر مراداست آیا لغات و اصطلاحاتی که در زمان‌های گذشته عامیانه تلقی می‌شده نیز مشمول مفهوم کوچه می‌گردند (کذا) وباید در کتاب ضبط شوند (کذا) یانه؟ در این صورت تعریف کلمهٔ عامیانه چیست‌ومعیارهای عامیانه بودن یك کلمه یا اصطلاح کدام‌است؟»

تصور من این این است که آقای صادقی خواسته‌اند مرا که گردنم ازمو باریك‌تر است دست بیندازند.

بله ، ما مفاهیم عامیانه‌ئی داریم که عمرشان درست دوهزار وپانصد سال است. مثلا اصطلاحات دم‌بریده (به‌معنی گربز و حیله‌گر) وچپری (بـه‌معنی سریع و پرشتاب) از برخورد توده باسازمان پستی داریوش اول نشأت گرفته‌و به روزگار ما رسیده بی‌آن‌که به‌فرهنگ رسمی‌یا فرهنگ کتابت راه‌یابد . منظورم این‌است که‌می‌توان کلمه‌یا اصطلاح رایجی را پی‌گرفت وریشه‌های آن‌را دردوهزار وپانصد سال‌پیش‌شناسائی‌کرد، اما شما را به خدا «اصطلاحاتی که در زمان‌های گذشته عامیانه تلقی‌می‌شده» هم شد حرف ؟ ممکن است خود حضرت‌تان دست بالاکنید ودوسه‌تـااز آن اصطـلاحاتی را کـه در عهـد بـوق عامیانـه تلقی می‌شده بـرای عبرت عابـران و نـاظران و ضبط در تـاریـخ فکاهیات عنوان بفرمائید؟ ممکن است خود جناب عالی محبت کنید و گزو معیاری برای تشخیص عامیانه‌بودن کلمه یا اصطلاحی‌در اختیار ما بگذارید؟ به‌عقیدهٔ من توقع تعریف کلمهٔ «عامیانه» به همان اندازه مضحك و فضائل‌ـ گرایانه است که از اکبرمشتی بخواهیم بستنی را تعریف علمی کند. ـ واقعاً معیار خود شما برای‌تمیز تصنیف «حمومی آی‌حمومی» از رکویم وردی چیست وبا چه گزونیم‌گزی اولی را تصنیف عامیانهٔ روحوضی عنوان می‌کنید و دومی را شاهکاری جاودانه درآفرینش هنری انسان؟ وآیا اگر من‌این‌سئوال را به‌طور جدی دربرابرشما قرار دهم یقین نمی‌کنید که دست‌تان انداخته‌ام و خدای نکرده سر ریشخندتان را دارم ؟

اما اگر منظورتان از عامیانه فقط چیزهای مربوط به مردم بی‌سواد باشد، درآن‌صورت به‌اطلاع می‌رساند که بنده در میان تحصیل کردگان محتـرم نیز عامی صرف بسیاردیده است. وتازه ، ارباب فضل به یکدیگر نمی‌گویند «زکی»؟

***

سؤال دیگرتان این‌است: «آیا اصطلاحات فنی و لغات متداول درمیان پیشه‌وران نیز باید جزء لغات و اصطلاحات کوچه گردآوری شود. یا باید برای آنها فرهنگ‌های اختصاصی تهیه کرد؟» و انگیزهٔ سؤال هم این است

که مؤلف «دراین‌کتاب همه‌نوع لغت و اصطلاحی اعم از عامیانه و غیر عامیانه و معاصر و قدیمی و فنی و غیر فنی را در کنار هم گردآورده با این‌فرق‌که وزنهٔ لغات واصطلاحات معاصر به ویژه عامیانه سنگین‌تر است.»

فرض بفرمائید برای ابزارها و اصطلاحات پیشه‌وران فرهنگ‌های اختصاصی تهیه شده است و حالا شما می‌خواهید بدانید آزنگو چیست. اگر فقط این کلمه را شنیده‌باشید هیچ‌دلیلی ندارد که دریابیداین نام ابزاری است. وتازه اگر بدانید نام ابزار است از چه راه‌پی‌می‌بریدکه برای آن باید به فرهنگ نجاری‌رجوع کرد یا کله‌پزی؟ اصلا چه دلیلی دارد که‌نام ابزارهادرفرهنگ‌توده نیاید؟ قطور می‌شود و قیمتش می‌رودبالا؟ و مگر فرهنگ توده از تنهٔ صیغه‌ئی‌است وفرهنگ‌های‌دیگر از تنهٔ عقدی ؟

از این گذشته بااین سؤال کجا را خواسته‌اید فتح‌کنید ؟ وقتی من چنان آش شله قلمکاری درست کرده‌ام و فنی‌و غیرفنی را باهم‌به‌دیگ ریخته‌ام خودبه‌خود جواب‌سؤال‌تان معلوم است.

آخر وقتی پینه‌دوزها نوعی از درفش‌های چندگانه‌شان را درفش دم‌ناخنی می‌خوانند و آهنگرباشی ته بازار هم می‌داند چیزی را که طایفهٔ پینه‌دوزها بدین نام می‌خوانند به‌چه شکلی باید بسازد چرا باید از ضبط آن‌چشم بپوشید؟ از ضبط‌آچار گوساله هم؛ واز ضبط سگدست ماشین شما نیز، حتی اگر این لغت به دانشکدهٔ برق و مکانیك راه پیدا کرده باشد.

دیگر این که‌آنچه زیر عنوان لغات و اصطلاحات غیرعامیانه برشمرده‌اید درست نیست. اگر مثلا آب‌زمزم که چاه یا چشمه‌ئی معروف‌است در این مجموعه وارد شده علتش مدخل بودن آن است برای چهار مثل‌وسه تعبیر مصدری‌مختلف که قبلا در این باب‌عرایض مکفی انشاء شد.

اصطلاحاتی را هم نمونه آورده‌اید که «مربوط به فارسی قدیم» است، ولی نفرموده‌اید به چه دلیل معتقدید این‌ها دیگر درتداول توده به‌کارنمی‌رود. مادربزرگ پدری خودمن که خدابیامرز سواد خواندن و نوشتن هم نداشت‌همیشه در سرزنش کسانی که وقاحت می‌کردند می‌گفت: «بی‌حیا چشمش آب‌نداره.» (هرچه خاك اوست عمر شما باشد)، به‌آب نرسیده موزه کندن را هم‌ازاوشنیدم. آب ازبنه‌تیره‌است‌مدام ورد زبان مادرم بود که گاهی هم چشمه وسرچشمه را به جای بنه می‌گذاشت . به‌هرحال این اصطلاحات به‌ظاهر «کهنه‌نمائی» می‌کند

اما در تداول عامه هست.

***

درباب آوانویسی کاملا حق با شماست ، گیرم نه آن آوانویسی فاضلانه‌که درآن t دال تلفظشود و ژ را Zh می‌نویسندو خواهررا Xwahar تا واومعدوله در سرپل صراط دامن‌شان را نگیرد. این نقیصه برطرف خواهد شد.

نوشته‌اند مؤلف «از منابع و مآخذ کار خود ذکری نمی‌کندو خوانندگان را آگاه نمی‌کند که مواد کتاب از کجا و به چه طریق جمع‌آوری شده. آیا همه به‌طور شفاهی، یا از کتاب‌ها و نوشته‌هائی نیز که این نوع لغات‌و اصطلاحات‌رابه‌کار می‌برند» وبااین‌سؤال‌باردیگر نشان‌داده‌اند که‌مقدمه‌رانخوانده‌اند. چون به‌این سؤال در صفحهٔ ۱٤ مقدمه پاسخ داده‌شده؛ اما این احتمال منتفی‌نیست که منتقد بسیارگرامی‌آن‌بخش‌راعمداًنادیده‌گرفته باشدتاباپیش‌کشیدن‌مجددسؤال «معیار انتخاب لغات چیست؟» مؤلف نسبتاً گرامی را به تله اندازد و این سؤال صددرصد علمی را پیش کشد که «آیا بسیاری از لغات واصطلاحاتی که در کتاب نیامده‌اند (کذا) ناشی از قلم افتادگی است یا به دلائل‌فنی(؟) کنار گذاشته شده‌اند (کذا) ؟» که البته پاسخ ضمنی این سؤال هم بی‌هیچ دلیل‌فنی‌درصفحهٔ ۷ مقدمه‌آمده است‌با این عبارت: «کاری که تابدیــن‌جــا صورت گرفته کاری است‌به تمام معنی ناقص زیرا امر تدوین فرهنگ توده از نخستین گام‌ها برنخواهد گذشت مگر این‌که همگان درکار آن شرکــت جویند... پس در حقیقت نشر این مجموعه فراخوانی است که علاقه‌مندان‌را به یاری در زمینهٔ گردآوری فرهنگ توده دعوت می‌کند.» ــ و لابد معنی این‌جمله‌ها آن‌است که لغات واصطلاحات ضبط ناشده ؛ یا از دیدمان گریخته یا در دسترس‌مان قرار نگرفته .

وباز یك سؤال علمی دیگر: «آیا تعریف لغات و اصطلاحات صرفاً زائیدهٔ ذهن مؤلف است یا حداقل از فرهنگ‌هائی مانند لغت‌نامه وفرهنگ لغات‌عامیانهٔ جمال‌زاده نیز استفاده شده است؟»[1]

اگرموضوع کاملا بی‌ربط «زائیدهٔ‌ذهن‌مؤلف‌بودن تعاریف» به قصد بی‌اعتبار کردن تألیف عنوان شده است از منتقد عزیز که ماشاءالله اقیانوس سؤالند تمنا می‌کنم آن‌را بسط ندهند و در برابر فرهنگ نویسان دیگر قرارش ندهند؛

۱

چون در آن صورت‌ممکن است یك‌بار چشم واکنیم و ببینیم همهٔ فرهنگ‌های فارسی فاقد اعتبار است، چرا که حتی اگر نویسندگان‌شان همگی از روی‌دست هم کله کشیده باشند ،بازچون به هرحال تعاریف آن اولین فرهنگ زائیدهٔ ذهن مؤلفش بوده کل فرهنگ‌های دیگر را بی‌اعتبار می‌کند.

اما این‌که‌سؤال‌را «کاملا بی‌ربط» عنوان کردم دلیلش این است که‌در آخر مقاله ضمن مختصر استمالتی که از مؤلف کرده‌اند نوشته‌اند که‌در این کتاب مستطاب «برعکس بعضی فرهنگ‌هائی که در سال های اخیر تألیف شده معانی واژه‌ها نسبتاً گویا است و خواننده معانی ضمنی لغات را در بسیاری موارد از تعریف‌های آنها به دست می‌آورد. مشخص شدن معانی ضمنی و عاطفی و غیره به‌ویژه در مورد لغات عامیانه حائز اهمیت است.»

خب قربان ، اگر تعریف‌ها نسبتاً گویا است، دیگر بناچار آن سؤال کاملا بی‌ربط‌است؛ بخصوص که ملاحظه می‌فرمائید در تعاریف ، حتی اگر به‌قول‌معروف «یك واو هم ازجائی نقل شده باشد» نام و نشان و آدرس وشمارهٔ کفش‌ورنگ موی‌مأخذ با وسواس تمام ذکر شده است.

***

درمورد ارجاع مطالب منقول‌از کتاب ژوکفسکی به حاشیهٔ چیستان ۷۳/آ، روی بنده سیاه که بی‌توجهی کرده‌ام . وبخصوص درباب کتاب مستطـاب رهنمای عشرت که مرقوم رفته است «خواننده مشخصات کامل آن را در هیچ جا پیدا نمی‌کند» در غم دوستان شریکم. واقعاً مأیوس کننده است که خواننده به‌دنبال‌چنین‌کتاب بهجت‌انگیزی تمام کتابخانه‌های ولایت را از پاشنه در کند و دست آخرهم بادل و دماغ سوخته برگردد، می‌فهمم.

درباب کتابنامه، محض اطلاع عرض می‌شود که با خودمان قرار گذاشته بودیم کتابنامهٔ هر حرف در انتهای مجلدات‌خودآن بیاید و متأسفانه هنگام‌چاپ آخرین جلد «آ» به‌کتابخانهٔ خود دسترس نداشتم ولاجرم چاپ مآخذ «آ» و«الف» به انتهای حرف اخیر (جلد هشتم) موکول شد. ولی پیشاپیش باشما که این اندازه مقتصدید و چندبار غم ارزان‌تر تمام شدن بهای کتاب را خورده‌اید باید حجت راتمام کنم که کتابنامه به تنهائی ۱۳ صفحه شده است. به اعتراض نخواهید گفت‌درحالی‌که مآخذدرمتن‌آمده چاپ جداگانهٔ آن‌چه لزومـــی‌داشت؟

درباب «شیوهٔ فنی تدوین مطالب» قبلا سخن‌رفت و مکرر نمی‌کنم. نیزاین سخن را که در کل کار اشتباه و سهل‌انگاری اندك‌نیست (وچه‌گونه‌ممکن‌است‌که نباشد؟). نیز از توضیح این نکته می‌گذرم که آقای صادقی از این عبارت مقدمه که «پس ازاتمام‌چاپ همهٔ مجلدات ، کتاب کوچه نیازمند تدوین مجدد است» برداشت دیگری کرده‌اند . آنچه باید بگویم این است که تنها بخش مفیداین نقد چهارده صفحه‌ئی مطالبی است که در نیم صفحه‌های زیرین ۱۸۲و۱۸۳ مجله آمده و ای‌کاش آن سیزده صفحهٔ دیگر نیز به جای خرده‌گیری‌های بیهوده حاوی‌نکاتی به همین اندازه راهگشا و قابل استفاده بود.

در بخش پنجم مقاله نیز مطالبی آمده است‌که مستقیماً ازبی‌توجهی نویسنده به‌هدف این تألیف آب می‌خورد. مثلا از این که نشان داده‌ام شیخ عباس‌صحنه‌ئی مذهبی را بی‌هیچ تعارفی از شاهنامهٔ فردوسی کش‌رفته دلگیرشده‌اند؛ یا دلتنگی نشان داده‌اند که «ذیل آجیل مشکل‌گشا پانزده صفحه شرح‌ونقل قول و داستان آورده شده.»

سرور من ! کتاب کوچه یعنی همین . شما دارید نانوا را سرزنش می‌کنید که: «کاروبارش را گذاشته صبح تا شب آردمی‌آورد خمیر می‌گیرد!»

اگر ده خوانندهٔ علاقه‌مند به همکاری در این تألیف بردارند ده‌روایت مختلف دیگر از قصه‌ئی که هنگام پاك‌کردن آجیل مشکل‌گشا نقل می‌شود برای من بفرستند همه‌را یکجا در مکمل‌های حرف «آ» خواهم آورد؛ کما این که قصهٔ تمثیل یك‌بار جستی ملخك حدود ده صفحه است (۳۰۱تا۳۱۰/آ) و روایت زنده‌یاد صبحی مهتدی هم که بعد به دست‌آمد طی نه صفحه در بخش مکمل حرف «آ» به‌چاپ رسید (۸٦۸ تا ۸۷۷/آ).

اشعاری هم که در شرح پاره‌ئی مدخل‌ها آمده به خلاف نظر شما جنبهٔ «استشهاد» ندارد. همین‌قدر گاه شاعری به مثل یا اصطلاحی تلمیحی کرده‌است که آورده‌ایم. اسمش را استشهاد می‌گذارید که امتیازی را مهمل جلوه بدهید؟

***

واما می‌رسیم به موضوع صرفه‌جوئی درجا. راستش همگان کتاب کوچه‌را به مثابه یکی از خوش‌چاپ‌ترین کتاب‌های سالیان اخیر تحسین کرده‌اند. بی‌ـ ذوقی نیست که آقائی‌به‌خوبی شمامارا به «عدم‌صرفه‌جوئی در جا» متهم‌ومحکوم

کندآن هم به‌این اتهام که‌چرا مطالب رادرشکم یکدیگر نتپانده‌ایم وکتابی از نوع **غیاث‌اللغات و چراغ هدایت** روانهٔ بازار بین‌الحرمین نکرده‌ایم؟

این محکومیت براساس مجرمیت‌های دوگانهٔ **شماره‌گذاری مواد** [که نوشته‌اید «در کار فرهنگ (=لغت‌نامه!) نویسی سابقه ندارد»] و **جدانویسی شرح‌ها از عنوان‌ها** گریبانگیر بنده و ناشر (غیرنظامیان متهم ردیف یك و دو) شده است.

دست برقضا شماره‌گذاری تمهیدی است‌که درست درجهت صرفه‌جوئی درجا کار رفته . کتاب سرشار از ارجاعات مختلف است به مترادفات ، به متضادها، به‌ریشه‌ها، به‌مورد مقایسه‌ها وغیره... این ارجاعات با ذکر اعدادی که به‌هرماده داده شده صورت گرفته واگر جزاین می‌بود هربار که نیازمی‌افتاد می‌بایست تمامی این مواد عیناً مکرر شود. یك نگاه بیندازید به همان جلد اول مورد استناد خودومثلا به شماره‌های ۱۰۴ یا ۱۰۹ یا ۳۰۴ یا ۳۱۱ ، ویا تعبیر مصدری ۷۴۱ که‌به‌تنهائی دارای ۲۶ مترادف است که برشمردن‌شان بیش از نصف‌صفحه را اشغال کرده . اگر تمهید شماره‌گذاری نمی‌بود هرجاکه‌نوبت به‌ثبت‌یکی‌ازاین مترادفات می‌رسید به جای آن‌که فقط دریك‌سطر آن را به شمارهٔ ۷۴۱/آ ارجاع دهیم می‌بایست بناچار تمام مترادفات ذیل آن ضرب‌المثل را عیناً تکرار کنیم. ملاحظه می‌فرمائید که از طریق شماره‌گذاری توانسته‌ایم ۱۳ صفحهٔ تمام را فقط‌در ۲۶سطر ــ یعنی فقط در دوسوم یك صفحه خلاصه بفرمائیم و حضرت‌تان هم‌هر جور سانتیمتر وسطاره و پرگار بگذارید و سفیدی های صفحات را محاسبه کنیدمقداری‌سیاهی‌زیاد می‌آورید. (واقعاً نقد علمی را ببینید! انگار داریم شاتوت وزغال‌اخته‌به‌خلق‌الله‌قالب‌می‌کنیم که‌باید سرسنگ‌و پاسنگش‌چانه‌بزنیم.)

اتهام دوم بدین شکل در پرونده می‌آید که : «هرمدخل به‌طور جداگانه در یك سطر قرارگرفته‌وشرح‌آن از سطر بعد شروع شده‌است. حتی در عناوین ارجاعی ...» ــ که متهم در برابر این‌اتهام به توطئهٔ سکوت متوسل می‌شود زیرا معتقد است کل‌قضیه‌علت‌دیگری‌دارد که‌اتهامات‌دوگانهٔ‌بالا ازآن‌آب‌می‌خورد ولاجرم‌به هر ایراد که پاسخ‌بدهی با ایراد دیگری روبه‌رو می‌توانی شد. و آن «علت‌اصلی» را هم نام نمی‌برم ؛ گویا فقط اشاره به وحشتی که چندبار از «گران‌تر شدن بهای کتاب» ابراز شده است‌کافی باشد.

از نشانه‌هائی که‌برای تشخیص نوع هرمدخل یا ماده وضع شده است‌نیز نخست سخت شگفتی نموده آنگاه نیك به مزاحی پرداخته‌اند . به‌اعتقاد من اگر به لحنی‌دوستانه از حکمت آن می‌پرسیدند بسی زیبنده‌تر بود.

در حقیقت این نشانه‌ها (که البته جای کسی را تنگ نمی‌کند) کاربردهای خودش را دارد. مثلاً جملهٔ **آب‌روشنائی است** که ازیك‌سودر شمار**ترکیبات جمله‌ئی** است‌و از سوی‌دیگریکی از **باورهای توده**، می‌تواند با هردونشانهٔ ≈ و 〈〉 ذیل یکی ازآن دوعنوان بیاید ؛ یا امثالی که به علت قابلیت تغییر ضمیر وزمان افعال‌شان‌به‌صورت مصدری ضبط شده است با هردو نشانهٔ ⊕ و ○ ، وغیره...

ما از نخستین باری که در جریان تدوین مواد کتاب به چنین موردی برخوردیم این تشخیص را امری لازم شمردیم گیرم‌پاره‌ئی شرایط مانع‌انجام‌آن‌شد که گفتنش لزومی ندارد اما به حدس دریافتنش مشکل نیست. این نقیصه‌وپاره‌ئی نقایص‌دیگر مرفوع خواهد بود، گیرم نه بلافاصله از جلد ششم بلکه از اواخر جلد ۱۲ا(مجلد چهارم حرف‌ب) که خب، این هم برای خودش علتی دارد.

***

درمورد پاره‌ئی تکرارهانیز نظرآقای صادقی مصاب‌است. البته باید راهی جست واز تکرارها جلوگرفت اما یافتن چنین راهی به‌آن آسانی ها هم که‌ایشان نشان داده‌اند نیست که مثلا تلفظ گفتاری **بهز** را (که **بعض باشد**) **میان** دوابرو ( ) در برابر آن قرار بدهیم . شاید این کار درمورد **جوی** (که‌تلفظ‌گفتاریش جوب وجوغ است) کفایت کند اما درموارد دیگری چون به ز کافی نیست وتا راه‌درستی یافته نشده تکرار این‌که آن را چه‌گونه تلفظ می‌کنند بر حذف آن به نیت ممانعت از تکرار، رجحان دارد.

***

درباب دانش‌توده نوشته‌اند: «درج این‌گونه مطالب در **چنین کتابــی**، درصورتی که ضرورت نقل **آنها احساس شود...**» الخ

خنده‌تان نگرفت ؟ ــ معلوم نیست اگر در چنین کتابی که جز گردآوری دانش توده هدفی ندارد ضرورت نقل دانش توده احساس نشود فی‌الواقع‌در کجا باید احساس‌شود:درکتاب **نجاسات** آن مهندس معروف یا در حاشیهٔ **کشکول** شیخ بهائی‌یادر ماهنامهٔ **حمل‌ونقل**؟

باری، جمله را بخوانیم : «درج این‌گونه مطالب... مستلزم رعایت تناسب

است. فی‌المثل اگر ذیل کلمهٔ آسمان یك چیستان یا یکی دو ضرب‌المثل عامیانه نقل شود جای ایراد نخواهد بود اما اگر قرار شوددرهرمورد تمام اعتقادات عامیانه ، مراسم ، احکام ، خوابگزاری ، بازی‌ها و و و نقل شوددیگرحدومرزی برای کتاب قابل تصور نیست...»

این حرف‌هاچیست آقا ، مگر قرار بوده است بنده روی یك صفحه کاغذ از طرف عمه‌جانم برای گلین‌آغا دوکلام سلام ودعا برسانم که اگر قرار شود تاریخ معاصر را هم آنجا تعلیل و تحلیل کنم آن سر کاغذ صحرا بشود و حدومرزنیت ازدست برود ؟ مگر اقدام به‌فراهم آوردن «جامع فرهنگ تودهٔ یك بخش» هم سنگ و ترازو لازم‌داردیامگرمی‌خواهیم‌سیب‌زمینی از پشند بارخر کنیم که پیشاپیش‌باید معلوم باشد ظرفیت جوال خر بیست من بیشتر نمی‌شود ؟مگرمی‌خواهیم اشانتیون طبی‌پخش کنیم که دستور می‌فرمائیدیك شیشه حب سینه و یك شیشه شربت اسهال کافی‌است، یا مگر ضبط دانش‌توده‌جزو محرمات است که فتوی صادر می‌کنید فقط انگشت‌ها و گوشهٔ چشم را می‌شود از چادر بیرون انداخت ؟

ادامهٔ مطلب‌از این هم بامزه‌تر می‌شود. نوشته‌اند : «دربارهٔ امثال فارسی کتب مختلف نوشته‌اند وطبعاً جای نقل‌همهٔ ضرب‌المثل‌ها و صورت‌های مختلف یك‌ضرب‌المثل در آن کتاب های اختصاصی است نه در یك‌کتاب‌فرهنگ مانند (= لغت‌نامه‌وار!)»

خیر! آقای صادقی یك تنه در شورای قبیله تصمیم گرفته‌اند که تألیف بنده باید یك دیکسیونر باشد ولاغیر ، و به هیچ تمهیدی هم‌گمان نمی‌رود به پیاده شدن از خرشیطان‌رضادهند. هی ماهی‌گوئیم نر است هی ایشان می‌گویند بدوش، هی‌ما جمع‌وجور می‌کنیم هی ایشان فوت می‌کنند پخش و پلا شود. می‌نویسند: «در خصوص داستان‌های امثال نیز بعض معاصران تألیفاتی دارند که فرهنگ‌نویس (ای‌شیون!) می‌تواند عنداللزوم به آنها رجوع دهد.»

آقا، به‌جان همهٔ عزیزان درشت‌وریزمان قسم که ماکم‌وبیش به‌همهٔ‌آن تألیفات هم نظر داشته‌ایم و تقریباً از همهٔ آنها سود برده‌ایم. ارجاع به این‌یا آن‌کتاب دادن خواننده نیز تلف‌کردن وقت اوست و حوالهٔ سرخرمن. کی می‌داند کدام خواننده یامراجعه‌کننده همهٔ منابع لازم را در اختیاریادردسترس دارد؟ وانگهی ، توصیه‌تان بدان می‌ماند که درنقد لغت‌نامهٔ دهخدا بنویسید:

«ذیل هرلغت را که نگاه کنی می‌بینی ازده‌ها فرهنگ نقل قول کرده: از نظام و آنندراج و غیاث وفرنودسار و منتهی الارب‌وبحرالجواهرو زمخشری و مصطلحات الشعراء و غیره و غیره، در حالی که می‌توانست عندالزوم به‌آنها رجوع دهد وقطر لغت‌نامه را به دو متر نرساند.» ـ می‌بینید که دلیل‌تان فی‌الواقع ملیل است.

به لسان فصیح فارسی نوشته‌ایم که باورهای توده بخش مهمی از این کتاب است و آنگاه‌گلایه کرده‌اند که «ذیل آبستنی نه صفحه به باورهای توده اختصاص داده شده !» که تازه صفحهٔ ۷۹۷ رادر مکمل‌های‌این حرف در نظر نگرفته‌اند ، صفحات۱۳۲۶ و ۱۳۲۷مکمل‌های این حرف را در انتهای مجلدات الف و نمی‌دانم کدام‌صفحه‌یا صفحات را در انتهای مجلدات حرف‌ب‌ندیده‌اند تا گلایه‌شان از این هم غلیظ‌تر شود.

***

نوشته‌اند بعض مطالبی که درباورهای توده آمده «از منابعی نقل شده که مربوط به قرون گذشته است وارتباطی با اعتقادات امروز ایرانیان ندارد.»ـ معلوم می‌شود آقای صادقی نمی‌دانند چیزی‌که توی ذهن توده فرو رفت بـا پیشرفته‌ترین نوع متهٔ حفاری هم بیرون نمی‌آید و باورهایش به هیچ آبی شسته نمی‌شود. معلوم می‌شود ایشان برنخورده‌اند به خانم‌های آلامدی که یك پای‌شان در سویس و لوس‌آنجلس بود و سفرهٔ بی‌بی سه‌شنبهٔ‌ده پانزده هزارتومانی می‌انداختند ، یا برای زایمان به لندن تشریف‌فرما می‌شدند اما مثل سگ از آل می‌ترسیدند و اگر برای مولود گرامی شب شش نمی‌توانستند بگیرند ترش می‌کردند و بچه‌را بدیمن به حساب می‌آوردند. به همین دلیل است‌که ناگهان تصور می‌کنند مچ این بندهٔ گناه‌کار را بدجور گیرآورده‌اند که می‌نویسند:

«مؤلف هنگام چاپ سه جلد اول کتاب از وجود سه متن‌قدیمی درباب خوابگزاری اطلاعی نداشته... تألیف دو کتاب از این سه متن در قرن ششم صورت گرفته و تألیف سومی‌زودترازآنها...و مسلم است که مقداری از اعتقادات مربوط به تعبیر رؤیا که در [کتاب کوچه نقل‌شده] امروز دیگر رایج نیست.»

اولا که‌خیر قربان ، خلاف به عرض‌تان رسیده. آن کتاب‌ها تاسال ۶۰ فیش نشده بود وبه این علت در مکمل‌های نخستین حرف رخ نمود، همچنان‌که

هنوز بخش‌تعبیر خواب مجمع‌الدعوات کبیر فیش ناشده مانده و نقل مطالب آن (در موضوعات مربوط به حروف آ، الف، ب‌وپ) درمتن‌حرف‌اخیر ودرمکمل‌های سه‌حرف‌اول‌درپایان مجلدات حرف پ خواهد آمد. اما جالب این‌است که بفرمائید بدانیم ازکجا برشما مسلم شده که پاره‌ئی ازاین اعتقادات امروزه رایج نیست؟— قربان‌تان گردم، هنوز که هنوز است خلایق برای تعبیر خواب خود دست به‌دامن همین‌چهارکتاب می‌شوند . یك نسخهٔ چاپ سنگی **کامل‌التعبیر** را— اگر اشتباه نکنم— زنده یاد حسین‌جهانی **بهنمیری** به من محبت کرد که چاپ‌صدسال پیش است‌و قطعاًتا هنگامی که این کتاب در تعلق من قرارگرفت وآن را از **بهنمیر** بیرون آوردم مردم آن روستا تعبیر خواب‌شان را در آن می‌جستند . این از روستایش تا چه رسد به شهرستان و شهر . شماازکجابه این‌حکم‌بی‌حجت و تصدیق به‌مجهول رسیده‌اید که پاره‌ئی از آن تعبیرها امروز رایج نیست؟ چه‌چیز به شما ثابت کرده است‌که حتی نیروی تجربهٔ عینی‌قادر است‌سبب‌فسخ‌عقیده‌ئی از اعتقادات توده شود آن هم عقیده‌ئی که به قول‌خود شان «توکتاب‌نوشته»؟ — اگر صدبار هم فلان رؤیاشان که در **کامل‌التعبیر**یا **مجمع‌الدعوات** تأویل به فلان و بهمان شده در بیداری نادرست یا معکوس‌درآید، نهایت امر این است‌که‌به جای بی‌اعتبار شمردن تأویلات آن‌کتاب‌ها به این نتیجه رسند که «لابدوقتی آن خواب را می‌دیده‌ایم جنب تشریف داشته‌ایم یا بازاین شیطان پتیاره سربه سرمان گذاشته بوده!»

***

می‌بینید که ایرادها بیشتر از نوع «ایرادهای زیردم مورچه‌ئی» است، و من اگرچه آدم زیادبددلی نیستم یك چیزهای دیگری پشت این مقاله می‌بینم؛ چیزی که سبب شد بسیار دیر به صرافت پاسخگوئی بیفتم واگر شرایط دیگری بود اصلا وقتی صرف آن نکنم. اگر آقای صادقی قصد انتقادی سازنده داشتند به راستی نکات دقیق‌تری برای مطرح کردن می‌یافتند . مثلا یك دقت‌نظر— و نه «تورق»— نشان می‌دهد که ما غالباً تمثیل‌ها و مثل‌ها و ترکیبات جمله‌ئی و شبه جمله‌ئی رابا یکدیگر خلط کرده‌ایم، اوائل بیشتر و اواخر نسبتاً کم‌تر. اینجا گاه مرزها چنان که بایدمشخص و معین نیست و تفکیك مواد به آسانی میسر نمی‌شود و به‌همین‌جهت تقریباً تمام‌کسانی‌که به‌گردآوری امثال‌و حکم‌پرداخته‌اند در این مورد گرفتار لغزش‌های حیرت‌انگیز شده‌اند. از **هبله رودی** تا اساتیدی

چون دهخدا و بهمنیار ، واز قدیمی‌ترین آنها تا متأخرترین‌شان. مثلا در امثال و حکم استاد دهخدا از صدها موادی که در صفحات ۱٤۰۰ تا ۱۵۰۰ (جلد سوم) آمده هیچ یك نه مثل است نه حکمت .

اگر برای آقای صادقی میسر بود می‌توانستند بحثی‌دراین باب پیش‌بکشند وپیش‌ازهراستفاده کنندهٔ دیگر مارا سپاسگزار خود کنند. می‌توانستند به جای چسبیدن به‌فرهنگ(=دیکسیونر) با نظر متوسع‌تری به‌این تألیف بی‌ادعا (که برای رسیدن به هدفی عام‌همهٔ مردم را به یاری می‌خواند) بنگرند ورهنمود-هائی بدهند که کارسازباشدومشکلی بگشاید ، که مشکل ناگشوده فراوان است. هزار مشکل دانسته‌و ندانسته درکارهست که یکیش آنچه ایشان عنوان کرده‌اند نیست. نیمتنه را اصرار کرده‌اند که شلوار است، وآنگاه به‌خرده‌گیری‌پافشرده‌اند که‌نیمتنه را چنین آستین درازی نمی‌باید.

اگر چنین است پس پاسخ من‌این است‌که بضاعت ماهمین است: درویشیم و از ما برگ سبزی .واگر سخنی از قلم گریخته است که نمی‌بایست، اجازه بدهید مطلب رابانقل پایانهٔئی تمام کنم که به تاریخ ۸ر۹ر۵۵ برای‌رداحسان‌دولت علیه به «شورای توسعه و تشویق پژوهش های علمی کشور» نوشتم:

«خواهید بخشید که به سبب کار مداوم برسر فرهنگ عوام، نتوانستم‌باهمهٔ تلاش صمیمانه‌ئی که به کار بستم حدود مطلوبی از فرهنگ خواص را دراین وجیزه رعایت کنم !»

جهان سوم در تکاپوی جهانی

احمد کسیلا

نام کتاب : تکاپوی جهانی
نام‌نویسنده: ژان‌ژاك ــ سروان شرایبر
نام مترجم: عبدالحسین نیك‌گر
ناشر : نشرنو

«مجله آلمانی اشترن ــ Stern ــ طی یك نظر سنجی پرسیده بود: ــ درچه زمینه‌ئی دولت باید هزینه‌هایش را کاهش‌دهد؟

۶۸درصد شهروندان آلمان فدرال پاسخ داده بودند : ــ در زمینهٔ کمك به توسعهٔ کشورهای جهان سوم . طی یك رفراندوم در ژوئن ۱۹۷۹، در سویس ، سئوال شده بود: آیا لازم است مایك کمك استثنائی به مبلغ ۸۰ میلیون دلار در اختیار جهان سوم قراردهیم؟

۵۶درصد شهروندان سویسی پاسخ منفی داده بودند.

واکنش‌های مشابهی در همه کشورهای توسعه‌یافته ثبت شده‌اند» (ص۲۰۶)

□

«جهان سوم چیزی ندارد وبه همه‌چیز نیاز دارد، همه چیز باهم، حتی از حداقل ، زیست ، غذا و آموزش برخوردار نیست، تا بتواند به اندیشیدن دست‌یازد . تنها می‌تواند فریاد برآورد: و جز این هم زبان دیگری نمی‌شناسد.» (ص۴۵)

در جهان غرب ، به‌ویژه در حوزه‌های دانشگاهی ودر سطوح رهبری و تصمیم‌گیری واجرائی سیاست خارجی، متفکران، نخبگان و صاحبنظـرانی نقش فعال و تعیین کننده یافته‌اند ، که جانمایهٔ اندیشه وگوهر آراء نظری‌ـ شان، این است که: قرن‌ها عقب ماندگی دنیای واپس مانده و توسعه‌نیافته، کـه اصطلاحاً آن را : «جهان سوم» می‌نامند، باید از راه‌های دیگری ، جز آن چه تاکنون، تجربه شده ، جبران شود:

«جهان سوم ، نگون بخت‌تر، سرخورده‌تر و بدبین‌تر از آن است، که ابتکار عمل بدست‌گیرد وپیشنهادهایی را عنوان کند، چه ،خوب می‌داند که چنین پیشنهادهایی باردیگر براثر دسیسه‌های ماکیاولی غرب ، به انحراف کشانده خواهد شد.» (ص۵۱)

راه‌های دیگر یعنی چه ؟ . انتقال تکنولوژی و دانش وافزار پیشرفت با آهنگ رشدی افزون‌تر به‌آن دسته از کشورهای جهان سوم که مکانیسم‌های توسعه بدانجاها راه یافته است؟

کاستن از تنش‌های مسلکی درون جامعه‌ها و حمایت از نظام های متکی بر فرهنگ و سنن‌ملی جامعه‌های توسعه نیافته؟

کمك به‌استقرارحاکمیت ها و نظام‌هائی که بنیاد آن‌ها بر دموکراسی‌نوع غربی استوار است؟

یاهیچیك؟:

«شهروندان کشورهای غربی، این احساس را دارند کـه آب درچاه ویل می‌ریزند، به حیف و میل کمك عظیمی می‌کنند. چند رئیس دولت را که کم‌وبیش دست‌شان به خون آغشته است، در قصرها و فسادشان تیمار می‌کنند، رؤسای دولتی‌که ترهـات آنان بمراتب از اقدامات سنجیده و نتایج‌محقر و پیشرفت‌های‌نسبی که توسطرهبران کم‌سروصدا ، به دست می‌آید ، جای بیش‌تری در رسانه‌های گروهی می‌گیرد.» (ص۲۰۷)

آیا شهروندان کشورهای غرب (بسبب قرارداشتن در شرایط و موقعیت زمانی خاص) ، در این احساس خود نسبت به کشورهای جهان سوم و داوری

کردن در مورد سرنوشت سیاسی، اجتماعی کشورهای واپس‌مانده جهان سوم‌به راه خطا نرفته‌اند[1]؟

.گروه‌دیگری‌ازمتفکران این سوی جهان ، فیلسوفان و روشنفکران و نیروهای ناخشنود و حتی برخی از دولتمردان کشورهای توسعه نیافتهٔ جهان سوم(که از لحاظ بینش ، موافقان و هم‌آرایانی در جهان غرب دارند)، در تقابل فلسفی نخبگان و متفکران غربی ، با لحنی آرام و معتدل ، می‌گویند: حقیقت این‌است که‌غول‌های‌غربی از نفس افتاده‌اند ، فرتوت و بیمار شده‌اند، در رفاه شوم و احساس برتری طلبی غوطه‌ورند. گواه آن : رکود خلاقیت‌ـ های علمی وفقدان‌نوآوری‌های فرهنگی در جهان غرب:

«قدرت‌های تکنولوژیکی‌اصلی که‌دنیای‌نوین‌صنعتی‌را می‌سازند... بطور عمده تنیجه اکتشافاتی هستند که قبل از سال ۷۰ صورت گرفته است. اکنون نوآوری‌های‌تازه‌تر،دریافت صنعتی کشورهای دیگر جذب می‌شوند.» (ص۳۲٤)

«در ریشهٔ این انحطاط می‌توان وجوه مشابه شگفت‌انگیزی میان ـ فرسودگـــی ـ بافت اقتصادی کشور ـ آمریکا ـ وآن‌چه در پایان قرن نوزدهم در اقتصاد بریتانیای کبیر دیده شد و علاجی هم نداشت، ملاحظه کرد.» (ص۳۲٤)

می‌گویند: آغاز افول تعهد و مسوولیت پذیری جهانی کشورهای غربی فرارسیده‌است. آنان از بدوش کشیدن بار سنگین تعهد و پای‌بندی به وجدان اخلاقی و جهانشمولی شناخت و ساخت عقلانی خسته شده‌اند.

می‌گویند : آن نظمی که هوشمندان و خردورزان جهان غرب در طلیعهٔ قرن یازدهم ، در راستای نوزایش(رنسانس) اروپایی افکندند و نظام اخلاقی جهان آن روزرابه لرزه درآورند ، دیگر توان و عمل رویاروئی با فراگردهای عصر رایانه (کامپیوتر) و میکروپروسسور[2] را ندارد ودر حال فروپـــاشی است.

می‌گویند: جهان بینی سالخوردهٔ پنج قرن پیش را که «رابله»[3]هـــا. «سروانتس»[4]ها بنیاد کردند و «میشله»[5]ها ، در پایان قرن نوزدهم ، کمال

آن را بشارت دادند، باساخت‌های تاریخی ، اجتماعی، اقتصادی، ومکانیسم‌های ذهنی کارآمد جهان درآستانهٔ هزارهٔ سوم میلادی هم وفاق نیست.

روشنفکران و متفکران ویا دولتمردان موافق این گروه در جهان غرب ویادر کشورهای ثروتمند ، اما با واژه‌هائی دیگر، نظراتی دیگرگون وحادتر، نسبت به جهان غرب‌وقدرت‌های صنعتی و قدرت‌های سیاسی وابسته بدان دارند و فرسودگی وناتوانی تمدن باختری را، در رویاروئی با واقعیت های کل جهان، به شکلی دیگر تبیین می‌کنند، چنان که:

هربرت مارکوز[٦] ، در دیباچه‌ئی که درسال ۱۹٦۷ بر چاپ فرانسوی کتاب «انسان تك‌ساحتی» نگاشته است، نظر خودرا درباره طرد و انکار نظامات اجتماعی وابسته ویا برخاسته از نظم سرمایه‌سالارانه‌ی جهان غرب، بطور خلاصه این‌چنین بیان کرده است:

«دموکراسی ، به شکل حکومت مطلقه درآمده ، آزادی زیر نفوذ حکومت بازدارندگی، اندیشه‌هارا ، سرچشمه لایزال نیروی‌ـ تولیدـ تلقی کرده است . و از این قرار تولید شکل ویرانگری به خود گرفته است.نابودی‌وویرانی سرزمین‌های دیگر ، نابود ساختن بی‌حدوحصر انسان ، طبیعت و عوامل زندگی ، غذا و مسکن از یك‌سو، اسراف‌وتبذیر در مصرف مواد اولیه ، در نیروی کار، زهرآلود ساختن هوا و آب‌ها از سوی دیگر، نقشی است که نظام توانگر کاپیتالیسم ، اکنون به عهده گرفته است . وحشیگری و خشونت استعمار نودر جهان ... بی‌شرمی درسیاست که‌بیان ـ ارول (Orwel) را به خاطر می‌آورد : ـ بدکاری‌را مجازاتی نیست، آدم‌کشان کیفر نمی‌یابندـ . جمله‌ی ـ ابتذال بدی ـ دیگـر مفهوم خودرا ازدست داده‌و بدی‌ها باعریانی و دهشتناکی‌بیش‌تر از بیش ، در رفتار وکردار، آدمیان، تضادهای اساسی‌پدیدآورده‌اند. اقناع غریزی در محیطی فاقد آزادی ، به نظام سرمایه‌داری‌دریك جامعهٔ بسته امکان می‌دهد که هم چنان پابرجا بماند و مقاصد خود را اعمال کند.

... پیروزی‌های دانش و فن ، توانسته نیازمندی‌های واقعی

و برانگیزنده‌ی انسان‌ها را از نظر فکری و اجتماعی سرکوب کنند.

... تضادهای امروز بمراتب نسبت به مراحل پیش از سرمایه‌داری شدیدتر و مرکزیت آن‌بیش‌تراست. نمونه‌ئی از شکل گسترش یافته و عمومی این تضادها،ناهم‌آهنگی خصوصیت اجتماعی نیروهای تولید و سازمان‌های تولید کننده است. هم‌چنین افزایش ثروت ملی از یك‌سو، صرف‌آن در تدارك تخریبی جنگ ازسوی دیگر...

واکنش‌هائی که اخیراً نظام سرمایه‌داری دربرابر نیروهای مخالف، نشان می‌دهد به هیچ‌وجه، درتاریخ موجودیت ایـــن نظام ، سابقه نداشته واولین بار است‌که چنین واکنش های مسالمت آمیزی از کاپیتالیسم (سرمایه‌داری) سرمی‌زند.

... این واقعیت احساس می‌شود که‌گرایش‌های ذهنی طرد ارزش‌های سرمایه‌داری ، تدریجاً از قوه به فعل درمی‌آیند .

باید دانست‌که نظام سرمایه‌داری فعلی ، دشمن خطرناکی در خارج از مرزهای خود ندارد. زیرا کمونیسم ، هواخواهان چین یا شوروی، از نظر اقتصادی و سیاسی، اکنون در ردیف نظام‌های سرمایه‌داری درآمده‌اند!»[7]

شرایبر نیز در کتاب تکاپوی جهانی، نظرات اقتصادی، مارکوز ومتفکران دیگر جهان غرب را دربارهٔ عملکرد تاریخی سرمایه‌داری آمریکا وجهان غرب، به شکلی دیگر، اما با همان مفاهیم وبا صراحتی روزنامه‌نگـــارانه بیان می‌کندو ناتوانی مجموعهٔ نظام غرب را زیر پرسش قرار می‌دهد:

«منشاء این ناتوانی کجاست؟شایددرتفرعنی که براثرقرن‌هافتح وسلطه‌ی اروپائیان‌به‌وجودآمده‌است؟یا شایددر عجزشان؟ سی‌و پنج سال رشد اقتصادی بدون خط مشی که بدون آینده‌نگری هدایت شده‌است . سی‌وپنج سال خطاهای سیاسی و قساوت وشکست‌نظامی در آسیا ، آفریقا، در آمریکای لاتین ، که سرانجام در سال‌های دههٔ ۹۰ ــ ۱۹۸۰ به فروپاشی ماشین اقتصادی و توقف مـــاشین

سیاسی ــ به هرج‌و مرج و وحشت ــ می‌انجامد.» (ص۳۹)

بنابراین اینان خود می‌گویند، باید (سلطهٔ دولتی را که اعتقادداشت، به‌خاطر داشتن قدرت مادی، حق داردنیا را به میل خود اداره کند)[۸]،درهم شکست، و معترف‌اندکه : باید علیه غول‌های صنعتی مغرب‌زمین که : «خون تمدن را می‌مکند.» (ص۲۰)، بپاخاست و بیش ازآن چه‌هست، از اساس، نسبت قوای اقتصادی جهان را ، به سود دنیای غوطه‌وردر فقر و ستمکارگی جهان غرب تغییرداد:

«غرب که قدرت ناوگان‌دریائی‌اش‌اورا کورو تراکم ثروت‌ــ های مادی‌اش ، اورا خیره ساخته است، وقتی که هنوز فرصت‌باقی بود، از درك واقعیت‌ها غفلت کرده‌است.» (ص۳۹)

«غرب صنعتی که به راستی قدرتی شیطانی است.» (ص۲۵)، مسبب‌اصلی این فاجعه‌ها است، زیرا نه فقط : «غربی‌ها هنوز، زمام اموررا در همهٔ مؤسسات بزرگ بین‌المللی در اختیار دارند.» (ص٤۰٦)، بلکه باسرشت نیرومند اهرم‌ــ های کنترل کنندهٔ خود، تمامی قدرت‌های مالی ، نفتی ، بانکی ، صنعتی، نظامی و سیاسی را در خدمت تاراج و چپاول منابع‌اولیه کشورهای توسعه‌نیافته واعمال انحصارگری‌های غارتگرانه، قرار دادند وبه اسارت سه‌چهارم جمعیت کرهٔ زمین، گویا ، اعتباری ابدی بخشیده‌اند.

«همهٔ تندرهای آسمان زنجیرهای خود را خواهند گسست» (ص۱۸) تا ظلمت و ستم مسلط بر جهان شوربخت‌و نابسامان و فقیر را درهم بشکنند:

«مایکی پس از دیگری ، همهٔ‌بازارهای مواد اولیه‌رادگرگون خواهیم ساخت ، تا به غارتی که این چنین موجب بیعدالتی و فلاکت‌شده‌است، پایان دهیم.» (ص۵۷)

وشگفتا ، این فریادرایرت‌مك‌نامارا ، وزیردفاع پیشین‌ایالات متحده‌و رئیس آمریکائی بانك جهانی است‌که در ترازنامهٔ دو دهه (توسعه) توسط او منعکس شده است:

«در میان دو بخش از جمعیت کره زمین ، بخش توسعه‌یافته و بخش توسعه نیافته ، شکاف زمین‌لرزه‌ئی وجود دارد. این شکاف

بقدری عمیق است که ممکن است به نحو هراسناکی هرلحظه ریزش
کند و همه‌چیز را به‌انفجار بکشاند.» (ص۳۹۳)

ویلی برانت برندهٔ جایزهٔ صلح نوبل نیز پس ازدوسال کاردر رأس
یك هیأت بین‌المللی با صلاحیت، گزارش کرده است:

«نظامی که بعد از جنگ‌جهانی استقرار یافته، نتایجش امروز
برای کشورهای جهان سوم به وضعیتی آنچنان نامساعد منتهی‌شده...
،که‌حق طلبی‌های ،گسترده و مشروع‌یك‌نظم نوین اقتصادی‌بین‌المللی
را توجیه می‌کند.» (ص۳۹۳)

واین سخنان کورت والدهایم ، دبیرکل سابق سازمان ملل متحد است‌که:

«هشدار! ناامیدی جهان سوم، می‌تواندبه هرج‌و مرج جهانی
بیانجامد.» (ص۳۹۳)

تاریخ و جغرافیای جهان سوم ، که این‌گونه نفرین شدهٔ زمینیان‌اند،
کجاست:

«موریس ،گرینه (Maurice Guernier) ، اقتصاددان
و بشردوست می‌گوید: ــ جهان سوم ، سه‌چهارم‌جهان‌ــ سه‌میلیارد
نفوس انسانی است که یك سومش در حال حاضر غذائی برای
خوردن ندارد.» (ص۱۶۰)

جهان سوم، آن‌جاست که وقتی در برابر غرب که قرن‌ها در زنجیــر
جهانی کودك اعلام شده بود، در آن‌جاها : «۱۲ میــلیون کودك کمتر از
۵سال از گرسنگی تباه شدند.» (ص۱۶۰)

جهان سوم، آن‌جاست که تنها در سال ۱۹۷۹، که از سوی یونسکو، سال
اسارتش بود، ایستاد و گفت : استقلال می‌خواهیم (به گفتهٔ قانون درــ
نفرین شدگان زمین) ، غرب پاسخ داد : «حال که شما استقلال می‌خواهید،
بگیرید. واز گرسنگی جان بدهید.»

جهان‌سوم،این‌جاها است!

□

در کناراین‌دوشیوهٔ نگرش ، واین دو نحلهٔ فکری و جهان‌بینی ، گروه
دیگری ،هرچندبه شمار اندك . اعتراض‌ها را و پرخاش ها را می‌شنوند . اما

محتوای آن‌ها را رد می‌کنند، زیرا می‌گویند:

هنگام عرض اندام فلسفی و عقلانی لگدمال شدگان وتاختن‌اندیشگی و آماج کردن میراث فکری و فرهنگی غول‌های ازنفس افتاده و فرتوت ، هنوز فرانرسیده است.

باید با اعانت و عنایت به‌آنان برای رهیدن‌شان از ورطهٔ انحطاط‌وتلاشی‌ئی که احکام عقلانیت و ضرورت تاریخی خود آنان مانند مارکس ومارکوزو... برآن تأکید ورزیده است، باتداخل اندیشگی وایجاد علقه‌های همبستگی جهانی و پیوند مکانیسم‌های خلاق ونوآوری فکری، با آنان همیاری کرد، زیرا:

«غرب نمی‌تواند از بحران بیرون بجهد وبه سوی اشتغال کامل استعدادهای هرفرد پیش برود، مگر با تجهیز و توسعهٔ تمامی جهان سوم» (ص۴۲۹)

اما پاسخ این‌گروه از روشنفکران وروشن‌اندیشان‌چرا منفی است؟:

الف: شماری ازین گروه که از دیدگاه صرفاً سیاسی به مسائل روزمره‌و امور جهان و تعادل و توازن نیروهای بین‌المللی وبه ویژه شکل‌بندی سیاسی و نظامی دوابرقدرت غرب و شرق و بلوك بندی وابسته به‌آن می‌نگرند، می‌گویند:

در ضلع مقتدر رهبری سیاسی و نظامی واقتصادی جهان غرب، مردانی برگزیده شده‌اند که گویا در برابر تاریخ و بشریت و جوامعی که بافرهنگ و تاریخی متفاوت به‌سنن ودموکراسی غربی دلبستگی‌هائی داشتند کمتر احساس مسئولیت می‌کنند. خشن و مصالحه ناپذیراند وبا تفاهم و مسالمت بیگانه؛ و ثمرهٔ اندیشه ورزی سیاسی آنان برشتاب گردونهٔ کسب اقتداربر جهان،نه از راه دیپلماسی، بل از راه اعمال‌قدرت‌ووادار ساختن دیگران به‌قبول‌خواست‌هاشان می‌افزاید، نیز همراه اتخاذ این‌روش، واقع‌بینی سیاسی‌و صلاح اندیشی‌های نسل رهبران دویا سه دههٔ‌پیش،جای‌خودرابه‌آرمان‌گرائی‌های فوق تصور تسلط بر جهان داده وبا تزلزل حیثیت روشنفکری سیاسی ، ونادیده انگاشتن قضاوت‌های مسئولانه و بشردوستانهٔ آنان شماری از روشنفکران و سیاستمداران بنیادگرای متعصب ودلمشغول ماجراجوئی ، مواضع کلیدی در رهبری سیاسی جهان را بدست گرفته‌اند ، که می‌کوشند، باتلقین‌واجرای تلقی‌های یك سویهٔ شخصی

ویا نژادگرائی سیاسی و جغرافیائی ، مناسبات تفاهم آمیز و روح آشتی جویانهٔ ابرقدرت‌ها و رهبران و ملل کشورهای بزرگ را به بدبینی وخشونت واعمال قدرت نظامی سوق دهند و برای کاستن از تنش‌های بین‌المللی و تخفیف‌بحران‌ـ های منطقه‌ئی ، به ویژه در مناطقی که دربرگیرندهٔ موقعیت‌استراتژیك برای شرق و غرب است، اهمیتی بسزا قائل نیستند.

می‌گویند: در اقلیم رهبری جهان سیاسی شرق، به‌ویژه اتحاد جماهیـر شوروی نیز، نظریه‌پردازان‌و دولتمردان‌و اندیشندگانی گمارده شده‌اندکه‌نه‌فقط به سنن و تعالیم اخلاقی ایدئولوژیکی خود، کمتر دلبستگی دارند. بلکه، بیش‌تر در پی تحکیم پایه‌های نظام گسترش یابندهٔ جهانی خود به استناد «سیر جبری تاریخ» ، هستند که بیش‌ازهرزمان‌دیگرخصوصیات و بقای مناسبات‌بین‌ـ المللی را تحت‌الشعاع ، قرار داده است:

«نخستین تجاوز ارتش سرخ به خارج از مرزهای پیمان ورشو.» (ص۳ـ کتاب یك بسترو دورۋیا ــ آندره فونتن) و چالش و مخالفت صریح‌وبی‌واهمهٔ لهستان علیه نظارت‌آن‌کشور ، نشان دهندهٔ این واقعیت تلخ وسهمناك است‌که: «دولت سوسیالیستی شوروی ، به صورت یك امپراتوری نیرومند درآمده است.» (ص۵۱۳ــ ایضاً) چنان که نخستین واکنش جهانی: «اشغال افـغانستـان که بدنبال واقعهٔ گروگان‌گیری در تهران رخ داد، افکار عمومی آمریکارا که در خمودگی بسرمی‌برد، بیدار کرد و باعث پیروزی شخصی [رونالـد ریگان]، در انتخابات ریاست جمهوری آن‌کشور شدکه سخنی جز افزایش تسلیحات به زبان نمی‌آورد.» (ص۵۱٤ ــ ایضاً).

می‌گویند : دستاوردهای عینی بحران‌های جهانی[۹]، دیگر به‌تفاهم‌ها و نتایج مثبت بین‌المللی نمی‌انجامد[۱۰]، بلکه به تشدید مسابقهٔ هولناك تسلیحات اتمی و افزایش تجهیزات و سلاح‌های مرگبار شیمیائی یاری می‌رساند ، که مانند غول‌های اساطیری، بیش‌ترین رقم بودجه‌های سالانهٔ دوایر قدرت و استعدادها و توانمندی‌های فکری و نوآوری و خلاقیت‌های علمی‌را به خود اختصاص داده و می‌بلعد : «بحران در شرق و غرب باعث شده است‌که جوامع سوسیالیستی وسرمایه‌داری‌دیگر نتوانندخودرا در نظر کشورهای دیگر ، بخصوص کشورهای جهان سوم، که روزبه‌روز معتقدتر می‌شوند که مبارزه بین‌زورمندان

وثروتمندان ربطی به آن‌ها ندارد، به صورت جوامع نمونه و ایده‌آل جلوه بدهند. به همین دلیل بشر امروزی که از همه‌سو دچار نگرانی‌است، در برابر ورشکستگی نظام‌های سیاسی و ضعف ابرقدرت‌ها و فقدان عدالت اجتماعی، به ارزش‌های اخلاقی دیگری از قبیل مذهب روی آورده‌است.» (ص۵۱۵ـ ایضاً).

گزینش و رواج واژه‌های نامتعارف و خشن واصطلاحات فاقد نزاکت‌های دیپلماتیك ونطق‌های شدیداللحن رهبران تراز اول و مقامات رسمی جهان شرق و غرب و مشخص کردن حریم‌های جغرافیائی، به‌عنوان حریم‌های حیاتی، بیانگر ژرفای بحران هولناك و بی‌سابقه‌ئی است که برآیندهٔ جهان و بشریت، سایه افکنده است.

ارائه‌دونونه از آن گفت وگوهای غیر متعارف سیاسی، بیان کنندهٔ موجه بودن این استنباط است:

نمونه نخست : «آرباتوف ، عضوبرجسته کمیته مرکزی حزب کمونیست‌شوروی، طی نطقی که روز ۲۷ اکتبر (۱۹۸۳) در انجمن سلطنتی لندن ایراد کرد، گفت :خطرناك‌ترین دورهٔ تاریخ پس از جنگ دوم جهانی آغاز شده و جنگ طلب‌ترین گروه ، طی پنجاه سال اخیر بر سر کار آمده‌اند...

این گروه هیچگونه احساس مسوولیتی در برابر بشریت نمی‌کنند [کذا]واگر کشورهای اروپا در برابر ماجراجوئی های آن‌ها، ایستادگی نکنند ، جهان باخطر جدی، یك جنگ هسته‌ئی‌و انهدام کامل روبرو خواهد شد.» (ص۴۳ـ۴۲، سقوط ۸۴ : پل لوانتن)

نمونه دوم «زبیگینو برژزینسکی .. مشاور امنیت ملی کارتر، در مقاله‌ئی با عنوان : ــ آمریکا و خلیج فارس ــ در کتاب سقوط ۸۴، می‌نویسد: من باآگاهی‌ازاین آرزوی قــلبی کارتر، که می‌خواست. به عنوان یك رئیس‌جمهوری صلحدوست، در تاریخ‌آمریکاثبت شود، گفتم: ــ می‌دانم که شما میل دارید در تاریخ آمریکا ، به عنوان رئیس جمهوری مانند ویلسون ، از شما یاد شود، ولــی پیش از آن که بخواهیدپرزیدنت ویلسون بشوید ، باید چندسالی ، در

نقش پرزیدنت ترومن ظاهر شوید. (ص۱۰۱ـ سقوط۸٤)

«... ماسکی و کریستوفر ، در یکی از جلساتی که برای بحث دربارهٔ جنگ ایران وعراق تشکیل شد، پیشنهاد کردند ، که‌برای جلوگیری از ادامه و گسترش این جنگ، با شوروی وارد مذاکره شویم و اقدامات مشترکی ، برای متوقف‌ساختن‌جنگ‌بعمل‌آوریم.من به شدت بااین پیشنهاد مخالفت کردم، زیرا چنین اقدامی بمنزلهٔ دعوت از شوروی برای‌مداخلهٔ در مسائل مربوط به منطقه خلیج فارس وبه رسمیت شناختن حق دخالت‌آن‌کشور، در این منطقه بود، که از هرجهت با منافع و مصالح ما مغایرت داشت.» (ص۱۱۸ـ ایضاً)

«امروز کشوراتحادشوروی[کذا]بزرگ‌ترین ووحشتناک‌ترین ماشین جنگی موجود جهان را که هرگز هیچ نیروی مهاجم در اختیار نداشته ، به‌وجود آورده... و هدف آن منحصراً گسترش و توسعهٔ قلمرو حکمفرمائی رهبران کرملین بوده است.» (کتاب جنگ حقیقی : ریچارد نیکسون ـ ص۱٦)

ب‌ـ: دستهٔدوم از پژوهندگان و مورخان و روشنفکران‌که امورجهان و مسایل بین‌المللی و میثاق‌ها و مناسبات سیاسی‌و روابط بین‌الملل، بیش‌تر ازنظر فلسفی ،برایشان‌مطرح است ، می‌گویند : «نیم قرن پیش انگلستان، بزرگ‌ترین قدرت جهان به شمار می‌رفت ، ولی از روزی که ملکه‌ویکتوریا، تاج امپراتوری را برسر نهاد تا روزی که نواده‌اش جرج ششم آن رااز دست‌داد، فقط هفتاد سال طول کشید . اکنون انگلستان یك قدرت متوسط‌به‌شمار می‌رود ودست به گریبان بحران‌های شدید اقتصادی است. رایش هزارساله آدولف هیتلر ، فقط دوازده‌سال عمر کرد و امپراتوری رم جدید که موسولینی سعی دراحیای‌آن‌داشت ، ، پنج شش سال بیش‌تر دوام نیافت.

دوابر قدرت آمریکا و شوروی نیز ،علیرغم نیروی اقتصادی ونظامی عظیم خود از این قاعدهٔ کلی تاریخ مستثنی نیستند.» (کتاب شتاب‌تاریخ: دانیل هاله وی (Halwey) ـ یك بستر و دورؤیا ـ ص٥١٦)

می‌گویند: زیستن بشر در مقطعی ازتاریخ ، که در هر دقیقه ازآن سپری می‌شود، یك‌میلیون دلار،هزینه مسابقه تسلیحاتی داردو بین دنیای پیشرفته

و جهان سوم، یك حداقل نظم اقتصادی بین‌المللی وجود ندارد که منابع ثروت و سرمایه را به‌طور نسبی، یا عادلانه تقسیم کند، زیستنی است‌در مهلك‌ترین برزخ‌های فلسفی تمام تاریخ .

شبه صلحی که آن را دتانت یا «تنش زدائی» نامیده‌اند . تنها ناشی از توازن لرزانندهٔ این قدرت‌هاست وهرآن ممکن است به واسطهٔ خطادر ارزیابی ویا اشتباه و بی‌احتیاطی ویا به سبب تشدید بحران‌ها ، انبار عظیم سلاح های هسته‌ئی دوابرقدرت و کشورهای بزرگ[11]، علیه یکدیگر وتمامی بشریت بکار گرفته شود و همه‌چیزبیك‌باره‌درهم فروریزد و ویران شود.

می‌گویند : جهان غرب ، هرروز ثروتمندتر و مرفه‌تر وبی‌نیازتر می‌شود و بالطبع، مغرورتر و فربه‌تر و جهان واپس‌مانده فقیرترودر عسرت‌گرفتارتر. اما غرور سیاسی جهان‌غرب، به ویژه در امور جهانی ومسائل بین‌المللی ،دست‌افزاری غیر طبیعی و واکنشی‌تدافعی است . درون‌نگری و کنش پذیری‌های چند سالهٔ گذشته غرب، بیانگر این‌موضع انفعالی آن‌ها است.

می‌گویند : هنوز هنگام اعتدال و شکیبائی جهان غرب در مناسبات جهانی و نیز وقت مواجهه با بحران‌های ژرف وویرانگری فرانرسیده است که، فیلسوفان و خردورزان و نظریه‌پردازان فلسفی جهان غرب ، وقوع آن را بی‌تردید ومسلم دانسته‌اند و تلاش و فروپاشی امپراتوری مقتدر اقتصادی‌و مالی و نظامی جهان غرب‌رادربالاترین مرحلهٔ آن به وسیلهٔ آن بحران‌ها امکان‌پذیر قلمداد کرده‌اند: «چندی‌قبل ،ازدکترادوارتلر (Dr. Edward Teller) فیزیك‌دان اتمی که غالباً اورا ـ پدر بمب ئیدرژنی ـ می‌نامند، سئوال کردم که به نظر او وضعیت ایالات متحده آمریکا در سال ۲۰۰۰ چه صورتی خواهد داشت.؟ . نامبرده [کذا] مدت زیادی فکر کرد و سپس پاسخ داد که به نسبت شانس ۵۰ روی ۱۰۰ ، ایالات متحده آمریکا دیگر وجود نخواهد داشت. مجدداً از او پرسیدم که آیا علت این امر را در مسائل مالی ویا سیستم‌دولتی می‌داند؟ درجواب‌گفت: ـ یایکی ازاین دو ویاهردو باهم.» (ص۳۷۷ ـ جنگ حقیقی.: ریچارد نیکسون) .

غرب، هنوزمسحور و مطیع ارادهٔ معطوف به توانائی‌های مادی، تاریخی ونظامی گرانبار گذشتهٔ خویش است. هنوز حتی بسیاری از نخبگان‌ترازاول

جهان غرب، در طیف رنگین ونشئه‌آور این نظریه مطرود ، مسحورند، که میراث بنیادی فرهنگی و فلسفی جهان ، اگر آبشخوری جز سرچشمهٔ رمی‌و یونانی، داشته باشد، تنیده در پیلهٔ بربریت است: «به‌تقلیدضرب‌المثل قدیم رومی: Civisromanussum [= اهل رم هستم]، ... ازاین‌حقیقت‌آگاه بودم که چون به نژاد سفیدوشاه قارهٔ جهان بستگی دارم، از دیگر مردم جهان بالاترم... اکنون، چنان می‌نماید که من ناظر بازپسین روزهای‌امپراتوری روم هستم» (روح‌ملت‌ها-آندره‌زیگفرید)[۱۲] و : «پهنهٔ‌لاتینی اروپا،همان‌پهنهٔ امپراتوری روم‌است» (ایضاً- روح ملت‌ها).

و باوجودی که کوچك ابدال‌های این‌گونه نظریه‌پردازان ، خودبه‌راستی می‌دانند، از اعتقاد و اعتمادی که مردم تمدن باختر به سنت عقل‌ومنطق ودر واقع به اصالت انسان می‌گذاردند، دیگر خبری نیست. وانسان دیگر مقیاس همه‌چیز نیست، اما در سرتاسر جهان سوم این متفلسف‌های مرعوب‌و ذوق‌زده، دست‌افزار گسترش و حقانیت بخشیدن به‌آن نظریه‌ها هستند.

می‌گویند : جهان‌غرب‌و نخبگان و اندیشندگانش هنوز حتی به باورداشت شناخت‌هائی که از اشراق و مکاشفه به خرد و عقلانیت‌تردد داشته‌اند، مشکوك و بی‌تفاوت‌اند.

آیا آنان که برمرکب گذشته (رنسانس) سوارند، به آینده می‌رسند؟

آیا پای استدلالیان چوبین نیست؟ آنان همت معنوی شناخت‌قطره‌هائی را ندارند که به‌گفته‌ی حافظ: - صد بحرآتشین است- ودست‌آخر، این‌که: درایت، پایهٔ درونی بینش عرفانی جهان است‌و آنان ، حکمت درون‌نگر و چشمهٔ جوشان و فیاض آن‌عرفان‌شرق‌رانمی‌شناسند . زیرا نمونه‌هائی درتاریخ مردم وفرهنگ ملت های این‌بخش از جهان وجود دارد که فی‌المثل: از بنیادگرائی دینی، به‌انعطاف مذهبی و شعوبی ، واز نص وسنت ، به اجتهاد وعرف منعطف ، سیر کرده‌اند. درحالی که مردم تمدن باختری ، کردار ورفتار تاریخی وفرهنگی وفلسفی جز این داشته ودارند. ارائهٔ‌نمونه بسیار است‌و این‌یك‌نمونه، ازآن بسیار: «چند سال قبل ، به مناسبت دویستمین سالروز تولد، امپراتور

ناپلئون ، بناپارت ، آثار و مقالات متعددی ، در نشریات معتبر غرب ، انتشار یافت، که درآن‌ها ، از جنبه‌های گوناگون به شناخت رویدادهای امپراطوری اول و حوادث زندگی ناپلئون و تحسین نبوغ نظامی و سیاسی مردی پرداخته شده‌بود، که به او عنوان: «بزرگ‌ترین خداوند جنگ اروپای جدید»[۱۳]، لقب دادند.

حقیقت این است که ، پژوهندگان و نخبگان فرهنگی و مورخان جهان غرب (به‌ویژه اروپای غربی)، در نیمهٔ دوم‌قرن بیستم، از امپراتوری ستایش کردندکه شهامت و نبوغ نظامی‌اش هم‌افق با طلیعهٔ انقلاب صنعتی در اروپا ، جوهر نیروی تاریخی روبندهٔ یکي از کهنسال‌ترین و نیرومندترین نظام‌های اجتماعی متکی بر «زمین ـ انسان» را در گسترهٔ جغرافیائی اروپای غربی و مرکزی ، در خود نهفته داشت . امپراتوری که .گرچه: «توانست ، در مدت پانزده‌سال میان سه‌جنگ ایدئولـوژیـک، ناسیونالیستی و سلطنتی ارتباط برقرار سازدو موفق شددر تمام این مدت، توده‌هایی وسیع را، بدون آشوب‌وبلواوبدون‌برانگیختن مخالفت جدی ، با اقدامات حیرت‌انگیز خود همراه سازد.»، اما ازآن سو، «درفرانسه، سه نسل‌برای‌ترمیم‌خرابی‌های‌ناشی از جنگ‌ها و مصایب [آن] تلاش کرد.» [ایضاً]

گاستون بوتول، یکی ازآن شمار نویسندگانی بود که در مقالهٔ خود، ناپلئون را از دیدگاه نظامی ـ سیاسی ونیز آگاهی ـ های شخصی و بینش تاریخی اوتحصیل‌وتجلیل کرد:

«سیاست جمعیتی و اقتصادی ناپلئون براین پایه‌بود که هرساله مقدار معینی ـ به‌طور متوسط صدهزار مردجوان از جمعیت فرانسه ـ برداشته شود و به ماوراء مرزها و از آن‌جابه ابدیت گسیل گردد. آیا امپراتوراز این نتیجهٔ عینی وحشتناك سیاستش آگاه بـود؟

عبارات صریحی از وی دردست است که برآگاهی‌اش دلالت می‌کند ، یکبار اعلام کرده بود: ـ من صدهزار مرد اضافی دارم ـ و نیز دربرابر تل کشته شدگان ایلو (Eylau) گفته بود: ـ یك‌شب

پاریس ا همه آن‌ها را جبران خواهد کرد— هم‌چنین خطاب او به مترنیخ بسیار مشهور است: — مردی مثل من به‌یك میلیون مرده نگاه نمی‌کند.» [ایضاً].

هرچند اشارت به ستایش غرب از ناپلئون ونبوغ نظامی‌اش ، مدخل فرعی استدلال در زمینهٔاین‌بحث‌است، اما دریغ‌است‌که یك پیش‌گوئی‌مهم‌گاستون بوتول‌ونتیجه‌وجملهٔ پایانی آن مقاله برای خواننده ناگفته بماند:

«جمعیت انبوه ، بدون منابع مهم وبدون قدرت نظامی نه‌تنها منشاء قدرت نیست، بلکه برعکس موجب ضعف است چنین‌جمعیتی بی‌حال ودست‌وپاگیر است، جمعیت کنونی جهان سوم [!] کم‌و بیش ، چنین وضعی دارد.»

«تعادل جمعیت واقتصاد . در آغاز موجبات جنگ را فراهم می‌کند و خود به‌وسیلهٔ جنگ دگرگون می‌شود— خداوند جنگ — که برای شروع جنگی که افکار عمومی به دلیل فراهم بودن شرایط ساختی، آن‌را طلب می‌کرد، به قدرت رسید، ولی نتوانست وقتی افکار تغییر کرده بود ، آن‌را، از سرباز کند. زیرا فداکاری جمعی دیگر نمی‌توانست قدرتی باشد . این فداکاری، با اوج قدرت، اوج می‌گیرد ، وبا افول آن ، افول می‌کند.» [ایضاً]

بدیهی است که تأکید بریك یا چند نمونه از رویدادهای تاریخ اروپا، مانند جنگ‌های ناپلئون بناپارت‌درآغازقرن نوزدهم ویا جنگ‌های صدسالهٔ اروپا در قرن هفدهم و حتی جنگ‌اروپائی (۱۹٤۵—۱۹۳۹) که‌پس‌از ناگزیر ساختن ژاپن به شرکت درآن و مداخلهٔ آمریکا، جهانی شد. و برخی‌حوادث مشابه تاریخی اروپا وغرب،نمی‌تواندتمامی‌جنبه‌های فکری وجهت های اندیشگی و بینش کلی و هستی‌ی مبتنی بر نحوه‌ئی از تعقل جهان غرب را بیان کند.

جهان‌غرب شکلی ناموزون از ارزش‌هاو شیوه‌های رفتار و زیست و جهان‌بینی منظاهر بر اتکاء برنوعی استدلال و شکاکیت علمی و منطق خرد— گراست، که‌روش‌تفکر و ساخت‌های سیاسی ، اجتماعی وسیستم‌ها و نظم هــای رهبری نوین را در فاصلهٔ قرن پانزدهم تا پایان نیمهٔ اول قرن‌بیستم ، برای بشریت‌تدارك‌دیده است. که با اندك تسامح، (چنانچه بوعلی سینا ، رازی،

جابرین حیان، ملاصدرا ، ابن خلدون ، مولوی و فردوسی‌و ... را که از غرب جغرافیائی نبوده‌اند، در اعتلای بینش تکامل کل انسان درتاریخ یگانهٔ بشریت سهیم بدانند!)، می‌توان گفت تمدن بشریت و تاریخ تکامل انسان، دربسیاری از جهات و جنبه‌ها، مدیون، فکرو فلسفه‌و ادبیات وجهان نگری‌های جهـــان غرب است.

□

اشاره‌های یاد شده و اساساً طرح مسأله بدینصورت که مسوولیت پذیری جهانی غرب و حمایت آنان در زایائی یا تکثیر نظام های سیاسی مشابه و دموکراسی‌ها و نظم‌های هم‌تراز با سنن فرهنگی اروپا و جهان غرب ، دیگر آن خصلت بارزو گویائی نیست که جهان غرب را از لحاظ فلسفی تبیین کند. هم‌چنین، کاهش آمادگی برای تعهد ویا از ارزش افتادن فلسفی حس‌و توان پذیرفتن مسوولیت‌های جهانشمول ، در کردارهای سیاسی کشورهـــای بزرگ اروپائی و آمریکا به عنصر غالب بدل شده است.

علاوه براین‌ها ، درواقعیت آشکار شده است که رفتار ایالات متحده آمریکا به‌عنوان مددموکراسی، و سرآمد فرهنگ وتمدن غرب ضامن بقای اصلیت تمدن باختر در دهۀ ۸۰ــ ۱۹۷۰ ، بازگو کنندۀ این کنش پذیـــری فلسفی است، یعنی عطف توجه به اخلاق‌گرائی سیاسی ، پس از حادثۀ واترگیت واقبال و فعلیت بخشیدن به پایبندی بیشتر به ارزش‌های اساسی (قانـــون مونروئه) وبروز شواهد گوناگون در سیستم رهبری وسیاست خارجی آمریکا به پرهیز از مداخله‌گرائی (Interventionnism) ، همراه با خیزش روحیـــۀ انزواگرائی ومشارکت دادن روشنفکران دانشگاهی در کادرهـــای رهبـــری، مصداق‌های آن کنش پذیری بود.

مشخصه بسیار مهم دیگر این مقطع از تاریخ معاصر ، این‌است‌که نه‌فقط میثاق‌های بین‌المللی پشیزی انگاشته نمی‌شود و مصونیت‌های معنوی برتافته از میثاق‌ها ، براثر مقاصد سیاسی برخی دیپلماسی‌های محیرالعقول متداول ، رنگ باخته است و جنون سیاسی و عقیدتی‌دیگر عکس‌العمل و خشم نمی‌انگیزد و افکار عمومی «شهروندان جهان غرب» ورهبران آن‌ها درمورد پایمال شدن حقوق و مقام و حرمت انسانیت ، خاموش وساکت نشسته است، سهل‌است شمار

بسیاری از برگزیدگان حوزه‌های فرهنگی ، ودولتمردان و رهبران سیاسی اروپا و آمریکا ، دیگر به آرمان‌ها وایده‌آل‌های فلسفی و فکری پدران و رهبران پیشین جامعه خود،وفادارنیستند. و چنین که‌پیداست، بیش‌تر به مسائل درونی جهان خود، (غرب) و مصلحت انگاری های داخلی (ملی) می‌اندیشند:

«داعیهٔ این کتاب آگاه ساختن افکار عمومی از حقایقی نوین است» (ص۴۲۴)حقایق نوین‌چیست ؟ «عصر تکاپوی آمریکائی ، برتری‌جوئی تنها یك کشور در عرصهٔ اقتصادی و علمی سرآمده است قطب‌های جدیدی‌پدیدار شده‌اند.» (ص۴۳۷)

شاید درك این حقیقت تلخ است‌که وامی دارد، رئیس جمهوری کشور، مانند فرانسه ، : [«سرنوشت فرانسه این است که مزاحم دنیا باشد. این‌کشور به‌وجود آمده و این نقش را پذیرفته که توطئه‌های دیگران را خنثی وبا سلطه‌جوئی‌هامبارزه‌کند.» ـ ژان ژیرودو ـ کتاب یك بسترو دورؤیا ـ ص۶۹]، پیش‌گویانه ، بگوید : «جهان تیره‌بخت‌است ، تیره‌بخت‌است زیرا نمی‌داندبه‌کجا می‌رود . زیرا حدس می‌زند که اگر آن را می‌دانست ، می‌فهمیدکه به‌سوی فاجعه می‌رود» (ص۳۴۳)

پس ، اشاره و طرح مسائل یادشده ، بدین سبب بود، تا نمائی هرچند ساده، از موقعیت فکری فرهنگی حاکم بر جهان غرب ، بدست داده شودونیز دیباچه‌ئی ، هرچند شتابزده برشناخت روشنفکران ومتفکران و نخبگان و اندیشندگان آن‌ها.

و، ژان ـ ژاك ـ سروال شرایبر نویسندهٔ کتاب تکاپوی جهانی، یار و پروردهٔ پیرمندس فرانس، (Pierre Mendes France) ، رهبر حزب رادیکال سوسیالیست‌های فرانسه در دهه‌های چهارم تا ششم قرن بیستم، یك نمونه بارز ازآن شمار نخبگان ودولتمردان اروپائی است.

تکاپوی جهانی سوگنامه، و نوشته‌های ژان‌ـ ژاكـ سروان شرایبر ،صدای خون‌آلود و غم‌گرفته جهان غرب است[۱۴].

□

سرنوشت بزرگی پایان یافت، سرگذشت بزرگی آغاز شد.
«کورنی»

Ungrand destin finit. Ungrand destin Commence.
"Corneille"

کتاب تکاپوی جهانی ، دیباچه‌ی فرهنگی و تاریخی سرنوشت بزرگی است که دنیای واپس‌مانده ، تحقیر شده وزیر سیطرهٔ ستم، آغاز کرده است. برداشت‌و پرداختی است، استادانه و چیره‌دستانه ، ازشعور مردانی از خطهٔ خردو خیال، آمیزه‌ئی است رنگارنگ وروشن و صریح، از شناخت عقلانی جهان و شیدائی تخیل ورؤیا، در تقابل با واقعیت‌های تلخ و خسن روزگار.

آینده‌نگری و تحلیل‌و تبیین خردگرایانهٔ اکنون جهان است با پندارهای وهم‌انگیز ما قبل ومابعد تاریخ عقل!

تکاپوی جهانی ، بیان واپسین آزمون‌های دلیری اندیشهٔ مات‌و مبهوت و پراکندگی و انفجار جوهر عقلانیت تاریخـــی باختر. در برهوت خـــاموش جهانی است، که می‌رود تا در لحظاتی جاویدان ، آیندهٔ بشریت و نظامات گونه‌گون اورا ، درکورهٔ گداختهٔ واقعیت‌های شگرف ، ذوب کند و تندیس کامل فرداها را با تمامی اندازه‌ها و معیارهایش بسازد.

اینك در آخرین‌سال‌های یك قرن‌آکنده از شکفتگی دانش‌آمیخته باخون و وحشت وادبار ، در آستانهٔ هزاره‌ئی دیگر، جهان غرب، داو خویشتن‌اش رابه نظاره فردا می‌نشاند: که این ، مائیم، باکولباری از خردو تعقل‌وشرارت و گستاخی. واین‌آنانندپراکنده در شرق و شمال و جنوب جهان باحرمان‌ها و مسکنت‌ها و فقرنوجیه ناپذیر ، اما با امکان‌های بی‌تردید و گسترش یابندهٔ هوشمندی ، توانائی ، شناخت وادراك و منابع فراوان مواد اولیه . تصویـــر روشن روندگان معبرتاریخ و آیندگان فردای بی‌گمان. تکاپوی جهانـــی، آخرین سطورکتاب‌قطور فرهنگ و تمدن باختر در آخرین برگ‌های کتاب ماقبل تاریخ راستن هستی‌است:

«ماهنوز در ما قبل تاریخ هستیم ، تاریخ انسان حقیقتـــاً وقتی شروع خواهد شد که انسان، ازبیداد قدرت‌های‌اهریمنی جهل

رهایی یابد و به وسیلهٔ عقلش واراده‌اش ، حتی تولید را، اداره کند.» (ص ۴۳۰)

تکاپوی جهانی ، بازنویسی‌دقیق وتصویر اعماق بحران وحشتناك ۱۹۲۹ آمریکا و جهان غرب در همسان‌ترین و همشکل‌ترین موقعیت تاریخ ، یعنی در ۱۹۷۹ میلادی است. تکاپوی جهانی شرح غم‌انگیز پیروزی رقت‌انگیز ماهواره‌ها و رایانه‌های بی‌عاطفه برشهامت بلریو [Bleriot][۱۵] و لیندبرگ [Lindberg][۱۶] است. بی‌اعتباری همسان با ابطال نظریه‌های دوران کینز (Keynse) ودرهم شکستن و فروریختن نظام برتون وودز [Brettonwoods][۱۷] و شرح آفرینش نظم آزاردهندهٔ دلار اروپائی [Euro-Dollar][۱۸] و تصویر انهدام صندوق بین‌المللی پول، زیر فشار مقروضان جهان است. شگفتی‌ست یادهشت، این‌که ویلیام سایمون [William Simon] وزیر دارائی‌ایالات متحد : « قهرمانان استقلال ملت‌ها » (ص ۱۵۱) نمایندهٔ بلافصل سرمایه‌داری جهان به‌حضور ملك‌فیصل پادشاه عربستان سعودی بار می‌یابدتا از او برای ممانعت از: « تشدید زوال آمریکا» (ص۵۳) در زمینهٔ اقتصاد آمریکا و سرمایه‌های مالی آن عنایت و محبت بطلبد؟ زیرا حجم دلارهای نفتی که به بازارهای‌اروپا و آسیا سرازیر شده است: «اکنون بیش‌تر از حجم پول ایالات متحده است، بنابراین دولت آمریکا حاکمیت خویش‌رادر ادارهٔ پول خودازدست داده است.» (ص۵۳)

تکاپوی جهانی ، رویاروئی ، میرائی وزندگی ، سکون وبالندگی وجابه‌جا شدن اهرم‌های قدرت جهانی و تفهیم قضیه پیچیده و تاریخی ممکن‌شدن ناممکن‌هاست در پرتو تابش خورشیدعقل!:

«باید بپذیریم که نفت وزمان به سود ما عمل می‌کند... اگر نفت می‌خواهید تکنولوژی وتوسعه باید بدون محدودیت در اختیار همگان قرار گیرد.

انتقال تکنولوژی، این است قیمت واقعی نفت» (ص۵۴)

تکاپوی جهانی، ندامت مویه‌وار کسانی است‌که ، با احساس کاهش توانمندی‌های نظامی و اقتصادی ، از مسوولیت‌های تاریخی جهانی خویش‌شانه خالی کرده‌اند و به تعهد ، مفهومی محدود ودرون‌نگر بخشیده‌اند. حافظهٔ

تاریخ مدون سیاسی بیاد ندارد که مردمانی ازاین‌شمار، خسته‌و دلزده از مسوولیت شناخت عقلانی، باخو گرفتن به موییدن، یاحسرت‌خوردن، بار مفهوم تعهدوتحمل را به یکباره جابه‌جا و یا انکار کنند. دونویسنده ، دونظریه‌پرداز فرانسوی‌بـه عنوان دونماینده از دومنش متفاوت فرهنگی غرب : اعتلا و انحطاط، سربلندی وخواری، غرور ودرهم شکستن را در فاصلهٔ زمانی‌ئی بسیار اندك این‌گونـه تصویر کرده‌اند:

«هیجده قرن تاریخ پیوسته ، سبب شده است که ما کامل‌ترین کشور مغرب‌زمین و چنان که گفتم، بالغ‌ترین‌آن‌ها باشیم.»[۱۹]

«به مقتضای ضرورت حوادث ، ونه تصمیم شخصی ، شیخ‌یمانی امروز یکی از ستارگان‌اول صحنهٔ سیاست جهانی شده است. البته باید اذعان کرد که او شخصیت منحصربه فردی هم هست!» (ص۱۲)

مردم فقیر و غارت شدهٔ کشورهای جهان سوم، هم با گزافه‌گوئی‌هائی درشت‌تر از لافزدن‌های آندره زیگفرید و هم باستایش‌هائی شاعرانه‌تـر از ستودن شرایبر از رهبران سعودی آشناست، آن‌گاه، که سرتوماس‌ادواردلاورنس [S.T.E. Lawrence]، پرشورترین دلباختهٔ اعراب در کتاب هفت ستون خـرد [The Seven Pillars of wisdom]می‌سرود:

« مردمی چون آب ناآرام‌اند ، اما چون آب سرانجـام پیروزند.

روزی، در جائی آبکوهه‌ئی برخواهد خاست، و جهان مادی را درهم خواهد نوردید . و آن‌گاه بررخسارهٔ این‌آب‌ها، روح‌خدا، بال خواهد گشود... عربستان.» (ص۲۸)

ویا ژاك بنواـمشن [Jacques Benoist-Mechin] مورخ فرانسوی گفته است:

«این مردم می‌توانند در آینده چنان قدرتی بهم رسانند که آنان را در مرکزدنیا قراردهد» (ص۳۸) اما سخن از سرایش و ستایش نیست. سخن از موییدن و حسرت وندبه و خوارانگاری خویشتن است:

« درپایتخت های غرب سبکسر ، این عقیده رواج یافته که رهبر اوپك متحد غرب است. اوکسی است کـه‌ـمی‌فهمـد و

نخواهد گذاشت که براثر بی‌صبری و تندروی افراطیون ، جامعه
صنعتی ویران شود.» (ص ٤٠)

سخن از بن بست و تلاشی و فروپاشی و زوال بنیادهای تمدنی است که می‌پنداشتند ،نیرومندشان این بوده که بیشتر و بهتر از هر تمدن وملت دیگر به سنت‌عقل‌استدلال می‌کردند و در نسوج خردشان، جزتاروپوداستدلال و منطق و دستمایه‌اشان جز ظفرمندی مدام نخواهد بود:

«پشت به‌دیوار ، ما در چنین حالتی هستیم
دنیای سال‌های ۸۰ ،درلبهٔ پرتگاه نفاق است، هیچ‌کس دیگر
نمی‌داند ، چه می‌تواند بکند ... تانیروی حیاتی گم شده‌اش را
باز یابد.
گذشته چیزی به ما نمی‌دهد،تاآینده راباورکنیم.» (ص۲۸۵)

و آینده چیست؟ جز شوریدن و برتافتن وعصیان خوف‌انگیز سه‌چهارم مردم کره زمین که کمتر از ۸درصد درآمد جهانی را تولید می‌کنند، علیه استیلای غارتگرانه نظم اقتصادی غرب تا «نظم‌نوین اقتصادی بین‌المللی»مستقر شود.

□

در روابط لبریز ازسوء ظن و خصومت سیاسی و مناسبات لرزان حقوق بین‌المللی ، چه اتفاقی رخ داده است که اروپا وجهان غرب، از گذشتهٔ گرانبار خویش سرافکنده وبه‌ستوه آمده است ؟ آنان مدام از تراکم وفزونی توانائی های خویش و کثرت شیوه‌های گونه‌گون کاربرد آن دلزده می‌شدند ونه از فرسودگی واشارت به زوال نمادهای آن، که سرآسیمه وهراسان ، پژوهندگان‌و مورخان و نظریه‌پردازان‌شان را از سالن‌های مجلل ، یکسره به قلب حادثه‌ها و عرصهٔ پیکارگاه‌های خونین تاریخ معاصر فرستاده‌اند که این‌چنین عجولانه دریافته‌اند:

«باید همه‌را بیدار کرد، وگرنه همه باهم غرق خواهند
شد.» (ص۵۲)

«گوئی کشورهای ثروتمند به مرز نهائی توسعه خود

رسیده‌اند . وقوف به این واقعیت برایشان تحمل ناپذیر است.»
(ص۱٤)

ویا گزارش مستند و آشکار افشای تجاوزها و غارتگری‌ها و چپاول‌های کمپانی‌ها و کارتل‌ها وتراست‌ها را همراه با ادعانامه بشریت رنج کشیده‌و در : « اسارت قدرت سترگ و خردکننده ایالات متحد از یك‌سو و فقر بی‌امان از سوی‌دیگر.» (ص۱۳) و هم توجیه هردوی آن‌ها را ، برای وقوف‌و سپردن به حافظهٔ تاریخ نشر می‌دهند. [اندك اندك می‌توان باور داشت که فرانسه واقعاً مزاحم قدرت‌های بزرگ جهانی است]:

«هیچ دستی که ازآستین‌او (منظورکشورآمریکااست) بیرون نیامده باشد، نتوانسته‌است به سوی اهرم‌های مهم اقتصادی جهان، به‌ویژه به سوی شیرهای نفت دراز شود .» (ص۲۷)

«قدرت غرب، به راستی قدرتی شیطانی است.» (ص۲۵)

«اما کشورهای‌فقیر: این‌هادیگردرآستانه‌ی‌نابودی‌قرار دارند. اختلاف‌های مسلکی و ستیزهای گوناگون جهان سوم ، در نهایت چیزی ، جز ، ظاهر امور نیستند . واقعیت ، سقوط به ورطـهٔفقر مطلق است.

این کشورها ، چنان زیر بار قرضه‌های خارجی خمیده‌اند که در لبهٔ پرتگاه ورشکستگی . (کذا)

صد کشور جهان سوم ، بایکدیگر به بررسی راه‌هائـی برداخته‌اند تا بدون ایجاد فاجعه‌های زنجیره‌ئی ودر درجه نخست برای خودشان ، خود را ــ دروضع توقف پرداخت‌ها ــ اعلام کنند. وضع جهان در دههٔ ۹۰ــ ۱۹۸۰ چنین چشم‌اندازی دارد. وضعی تحمل ناپذیر، که تحمل هم‌نخواهد شد.» (ص۱۵)

تکاپوی جهانی ، گاه وصف خیال‌انگیز حسرت بازماندگان تاریخی نسلی است که بامرده ریگ رنسانس و انقلاب صنعتی و تبختر و کبری تکرار ناپذیر[۲۰]، مدت ٥ قرن ــ از ۱٤٥۳ میلادی، فتح‌قسطنطنیه و سقوط بیزانس و کشف قارهٔ جدید ــ دنیا را از قلب لندن و رم و پاریس و واشنگتن وآمستردام ،به

سرانگشت‌تدبیروصلابت شمشیر ، اداره می‌کردند و جنبیدن هرپشه، عیان در نظرشان بود ! واینك:

«در ژرفای ضمیر توده‌های آمریکای جنوبی ، مکزیك و ونزوئلا ، عملا همدست شرکت های چند ملیتی به‌شمار می‌آیند. شرکت‌هائی که با پشتیبانی سیاسی ـ یانکی‌ها ـ برنفت جهان حکومت می‌کنند.» (ص۱٤)

وامروز رویاروی صبحگاه عصر خیزش آبکوهه‌های طغیان‌های سیاسی‌ـ اجتماعی جهان ، حساس و آسیب پذیر ، رویاروی پگاه عصر نوزایش دیگر یعنی رستاخیز رایانه‌ها که ابزار انفجاری انقلاب دیگر ُست، دست‌و پـای خودرا گم کرده، بردباری و خویشتن‌داری فرو گذاشته ویا زیر ضـربـات خردکنندهٔ آن قرار گرفته‌اند :

«اومبرتو کالدرون‌برتی [Umberto Caldron berti] همین که به سمت خود ـ ریاست اوپك ـ منصوب شد، درلندن باشیخ‌یمانی در آپارتمان شیخ به مصلحت‌اندیشی پرداخت... پس‌از دیدار لندن ، وزیر ونزوئلائی ، این آئین عقیدتی را به‌سادگی و قاطعیت اعلام می‌کند:

اوپك باید نیرومندترین *ابزاری* شود که تاکنون در خدمت کشورهای جهان سوم قرار گرفته است. از این پس ، درمواجهه‌با غرب، ما در کنار آنان خواهیم بود و در این‌راه ثابت قدم خواهیم ماند.» (ص۱٤)

«چنانچه آمریکا و چند کشور دیگر با تـلاش مشابهـی به‌وضع اقتصادی خود سرو صورتی ندهند ... در چنیـن روزی در آستانهٔ فروپاشی برگشت ناپذیر مکانیسم ضروری تداخل و همبستگی اقتصاد جهانی خواهیم بود ... برای اجتناب **از هرج و مرج اجتماعی** در **کشورهای** به‌اصطلاح‌ـ**توسعه یافته** ـ که‌دیگر رفته رفته به سبب **فقدان نوآوری** و علامت‌خلاقیت‌علمی روبه‌رکود هستند. » (ص۲۹۷)

مثلا ، ایالات متحده آمریکا : «**آمریکای** ظفرمند و**آقای‌دنیا**» (ص۲۷)؛

آئینه‌چرخان چهرهٔ شاد یا غضب‌آلود ، آرام یا سراسیمه ، مهربان یا گـریان مجموعهٔ فرهنگ اقتصادی ، سیاسی جهان غرب که پس از جنگ جهانی دوم، انگارهٔ کنش‌ها و واکنش‌های اقتصادی، سیاسی ، فرهنگی جهان غرب را دردست داردو معمولا درپس واژه‌ها ، کلمات وتعبیرات‌و استعارات ویا حرکات دیپلماتیك بازتاب های سیاسی خود را می‌نمایاند. از سال ۱۹۵۰ به بعد به اهمیت استراتژیکی عربستان پی‌برده است:

«کارشناسان پنتاگون به این نتیجه رسیده‌اند که هرکه این قلعه را دردست داشته باشد[۲۱]، برتری بزرگی خواهد داشت وتابه آنجا می‌رسد که می‌گویند : ظرف ده‌سال هرکه‌برعربستان و خاورمیانه مسلط باشد ، برهمهٔ قارهٔ اروپا مسلط خـواهد شد.» (ص۱۱۱)

اما ناگهان در برابر موضع‌گیری جدیداوپك : «... برآنیم بادیگر کشورـ های جهان سوم دربارهٔ هریك از جهات اساسی **نظم نوین جهانی**، برنامهٔ مشترك و فراگیری تهیه کنیم و آن را مبنای مذاکره با جهان صنعتی قرار دهیم.» (ص۱۱ـ سندطائف) ، وبه ویژه رویاروی عربستان‌سعودی، لیبی‌وایران یعنی مهم‌ـ ترین تولید کنندگان‌نفت خاورمیانه و شمال آفریقا ، به تشویش جدی ونگرانی عمیق می‌افتد:

«عربستان سعودی ، طی اعلامیه وزیر امور خارجه خود ، سعودی فیصل ، اظهار می‌دارد که نفت را به شرق و غرب خواهد داد و از آن به‌عنوان حربهٔ سیاسی در جنگ سردبین بلوك‌ها استفاده نخواهد کرد.

کشورهای اوپك از شرکت‌های غربی دعوت می‌کنند کـه دکترین بی‌طرفی‌را رعایت کرده ، برای **کاهش تنش‌ها** ، قرارداد با شرق را بپذیرند . آن‌ها هم تبعیت‌کردند.» (ص۱۰۷)

بازتابانیدن اضطراب ونگرانی تکان دهندهٔ پایه‌های تمدن باختر و تزلزل نهادهای نیرومند فرهنگ سیاسی و مهیا شدن زمینه‌های مادی فروپاشی سلطه و حاکمیت صنعتی آنان ، در آستانهٔ هزارهٔ سوم میلادی بیش‌ترین واژه‌هـا و جملات و توضیح و توجیه‌های مستقیم یا غیرمستقیم کتاب تکاپوی جهانی است. و پیداست که نقش نویسنده ، در چگونگی بازتابانیدن و نمایانـدن

واقعیت‌ها ، دلهره‌ها ، استفهام‌ها و دلواپسی‌ها و نیز طرح خطوط آینده‌ئی که دیگر تنها ازآن آمریکا و غرب نیست، انکار ناپذیر است‌و ستودنی:

«صنعت شکوهمند ساعت سازی سویس ، برای نخستین‌بار، چون کرایسلر و فورد در ایالات متحد، مجبور شده است از دولت سویس کمك بلاعوض تقاضا کند.» (ص۲۷۹)

«مدیران سه تولید کنندهٔ عمدهٔ اتوموبیل در آلمان به اتفاق اعلام می‌کنند که ـ یك برنامه پنجساله ـ سرمایه‌گزاری با مبالغی بی‌سابقه ، برای جبران عقب ماندگی تکنولوژیکی از اتومبیل‌های ژاپنی که مقام اول جهانی را احراز کرده‌اند، در پیش‌دارند... باشد که‌آن‌ها راتاسال ۱۹۸۵ با اتومبیل‌های ژاپنی که اکنون بی‌رقیب هستند قابل رقابت گرداند.» (ص۲۸۰)

«بازهم آلمان، با چندماه تأخیر، همان سیر نزولی تولید صنعتی آمریکا رادنبال می‌کندو برای اولین‌بار، پس از جنگ جهانی، احتمال داده می‌شود، شمار بیکاران تا پایان سال به یك میلیون نفر برسد.» (ص۲۸۰)

«انگلستان در قوس نزولی فعالیت‌اش پس از جنگ بسر می‌برد. و ایتالیا پس‌از آن‌که ازتنها مبارزه کردن ـ البته علیه ژاپن ـ منصرف شده است ژاپنی‌ها را در صنایع عمده‌اش مشارکت می‌دهد.» (ص۲۸۱)

«در لندن موافقت نامهٔ تازه‌ئی میان جنرال الکتریك ـ انگلستان و گروه ژاپنی هیتاچی‌برای ساختن‌تلویزیون و دستگاه‌های صوتی ،به امضاء رسیده است. (ص۲۸۱)

«درآمد سرانه ژاپن ، درتابستان ۱۹٤٥	۲۰دلار
ده‌سال بعد ۱۹٥٦	۳۰۰ دلار
ده سال بعد ۱۹٦۷	۱۰۰۰ دلار
مقارن باضربهٔ نفتی اول ۱۹۷۰	۱۸۰۰ دلار
پس از دومین ضربهٔ نفتی ۱۹۷۳	۳٦۰۰ دلار
پس از سومین‌ضربه نفتی ۱۹۷۹	ر۰۰۰ر۱۰ دلار

برای اولین‌بار هم تراز آمریکا
بالاخره در ۱۹۸۰ تنها سویس ... وکویت جلوتـر هستند .»
(ص ۲۸۲)

□

شایستگی‌های رهبری جهان غرب لزوماً نه در فرآیند اقتدار تکنولوژی نظامی و نه در کثرت یا افزایش تسلیحات هسته‌ئی ، که در تعمیق آرمان‌ها و توجیه ارزش‌های فرهنگی و بشری است که بنیادهای تمدن و فرهنگ غرب بر آن ؛ استوار است.

یعنی ، باوجود آن که یکی از مهم‌ترین جلوه‌های استراتژیکی جهان غرب[۲۳]، رویارویی با اتحاد جماهیر شوروی است:

«بهره‌برداری از بحران روسیه و در صورت امکان ، تشدید آن به‌امید فالج کردن نظام» (ص۱۰۷)

و باوجود آن که «جنگ‌سرد» مقوله‌ئی است سیاسی، که به رویاروئی روزمره دو نظام معتبر وغول‌آسای تاریخ جهان، آرایش‌های هیجان‌انگیـز می‌دهد. اما در پس‌آن ، پیوسته روح همکاری و تفاهم و پرهیزازدست‌یازیدن به خطرات مفرط‌تنش‌هائی ، موج می‌زند که صلح و امنیت جهانـی و بشریت را به خطر نیافکند:

«نمایشنامه‌های نظامی نباید به زبان آورده شود، مگر ، به صورت تخیلات علمی و یا در نطق‌های انتخاباتی . این نمایشنامه‌ها در بحث‌های جدی جایی ندارند» (ص۱۱٤)

اما اضطراب و تشویش ، گوئی آن چنان گسترده و دامنه‌دار است که جهان غرب را دریکی از حساس‌ترین و مهم‌ترین آزمون‌های سیاسی تاریخ معاصر ، رویاروی یك بحران،به واکنش فوری و پردامنه برمی‌انگیزد .

برای‌مثال ، با آن که متخصصان و صاحبنظران و خبرگان صنعتی غرب درمورد وضعیت صنعت نفت. در اتحادجماهیرشوروی به تأکید اظهار می‌دارندکه:

«عقب‌افتادگی آن‌ها از لحاظ فنی ، که عمومی‌است، در این بخش حیاتی ، چنان است‌که بدون همکاری فعالانه غرب، تاسال ۹۰ جبران ناپذیر می‌باشد.» (ص۱۰۸)

اما هنگامی که: «شوروی‌ها با استفاده از کاهش صـادرات ایران، به تأمین نفت کشورهای اروپای غربی و ازآن میان، آلمان فدرال و بازار روتردام می‌پردازد.» (ص۱۰۶)

جهان غرب ناگهان ، عنان بردباری و خویشتن‌داری سنتی سیاسی‌از دست می‌گذارد و هماهنگ با تحریم صدور و انتقال هرنوع تکنولوژی نفتی بـه اتحاد جماهیر شوروی وکشورهای بلوك شرق، رئیس جمهوری ایالات متحده آمریکا، با گزینش واژه‌هائی که صراحت آن‌جای تردیدی به تشابه آن بـا نمایشنامه باقی نمی‌گذارد، به بیان آن‌چه «دکترین کارتر» نـامیـده شده می‌پردازد:

«... لازم است همه، موضع مارا به درستی دریابند: هراقدامی که توسط نیروهای خارجی برای‌در اختیارگرفتن خلیج [فارس][۲۳] انجام گیرد، اقدامی علیه منافع ایالات متحده آمریکا تلقی می‌شودو باهمهٔ وسایل از جمله نیروهای نظامی ، دفـع خواهـد شد.» (ص۱۱۱)

□

تکاپوی جهانی، اسنادی است‌که باور داشت آن، از یك‌سو، موی براندام راست می‌کند ، زیرا صدا، صدای فروریختن و انقراض فرسودگی است که در مقرنس تاریخ ، طنین رعب افکنده است و عقل در کنکاش وکاوش علل آن به دلهره و وحشت می‌افتد. زیراواکنش‌طبیعی فروپاشی حاکمیت پانصدسالهٔ آنان ، توفان‌ها برپا خواهد کرد و از دگرسو وجدی عاطفی می‌انگیزد ، زیرا مصداق صریح عینیت یافتن قانونمندی کمال طلبی انسان است و زنهـار از غیرت درماندگان، که جهان را پربلا کند! اسناد ویـرانی بنیادهـای دویست‌سالهٔ سلطه وسیطرهٔ مادی و فرهنگی جامعه‌های صنعتی در مناطق گسترده جغرافیائی زیر حاکمیت آنان ، این‌هاست:

«بحران هم‌اکنون رشد کشورهای‌صنعتی‌رامتوقف‌ودرنتیجه تنش‌های اجتماعی را حادتر ساخته است و پس از سی‌سال گسترش بی‌وقفه، بحران موجب شده است که سطح‌زندگی‌همه‌رو به انحطاط گذارد.» (ص۳۳)

«سی‌وپنج سال خطایای سیاسی و قساوت و شکست نظامی در آسیا، آفریقا ، در آمریکای لاتین که سرانجام در دهۀ۹۰ ــ۱۹۸۰ به فروپاشی ماشین اقتصادی و توقف ماشین سیاسی ــ به هرج‌ومرج و وحشت می‌انجامد.» (ص۳۹)

«آن‌چه ــ ضربهٔ دوم نفتی ــ نامیده می‌شود...هنگامی بــر پیکر مجموعهٔ نظام صنعتی فرود می‌آید که اقتصادهای پوسیــده از تورم این کشورها که در سراشیب یك نبرد بازرگانی بی‌رحمانه و لجام گسیخته در غلطیده‌اند تهی از سرمایه ، بیش ترین نیازرا به بازسازی ونوسازی دارند.» (ص۱٤)

آری، کتاب تکاپوی جهانی ، نگارش ژان‌ــ ژاكــ سروان شرایبر بغض و تبسم توأمان است زیرا در لابلای سطورو کلمات آن نویسنده به نیابت نیاکانش اشك تحسر و ندامت فرو می‌ریزد وگهگاه که ــ از تساهل یاآگاهی‌ــ توانسته، با گردش خامه، نامه را از خونابهٔ نفرین ودرد و رنج بشریت بشوید، تبسم هم کرده است.

□

در طبقه بندی علمی کتابشناسی ، کتاب تکاپوی جهانی ، بیش‌تر به‌کتاب های آماری شبیه است. کتابی. که لبریز است از ارقام و اعداد وآماروسالمه (تقویم) روزها، ماه‌هاوسال‌ها . و همین خصوصیت ، یعنی سرشار بودن آن ، از ارقام و آمار است‌که کتابخوان فارسی‌زبان را از یك سو مجذوب و مرعوب واز سوی دیگربه‌انفعال وادار می‌سازد یعنی سبعیت سرشتی و خشونت مادی‌آمار و ارقام ، چنان است، که خواننده فارسی‌زبان بیگانه باشگردهای ــ رسانه‌های گروهی جهانی‌ــ و سازمان‌های بین‌المللی نشر این‌گونه کتاب‌ها، زبان به کامش می‌چسبدوبه سکسکهٔ ذهنی می‌افتد، وای‌بسا واداشته شود، که نابجا،مرحبا و صدآفرین هم نثار کند . اما حقیقت جزاین است. گزینش ترکیب آهنگین و مهاجم «تکاپوی جهانی»، براین کتاب، نه نشانهٔ رندی که یك مسامحه است. حداکثر یك میکرومگاس[۲٤] [MiCro Megas] است ونه «سهل‌وممتنع».

می‌کوشم تا طغیان قلم از منطق و حقیقت یابی بازم ندارد . پس به‌قول

او که **بوالفضل** است:

«لختی قلم را می‌گریانم» که جانم دریا،دریا گریسته‌است.

□

آقای ژان ــ ژاك ــ سروان شرایبر . [Jean-Jacques Seran Shreiber] درکتاب تکاپوی جهانی ، چهره‌هائی گونه‌گون دارد، که گــاه نیمرخــی بــه عنوان عضو جبهه مقاومت «فرانسهٔ آزاد» در جنگ دوم جهانی است. دراین چهره، آن نخوت عغنی که انسان غربی بر «من» خویش می‌گذارد ــ به‌ویژه هنگامی که رو درروی شرق جهانی یا جهان سوم قرار می‌گیرند و مردم این سامان‌را«بربر» می‌انگارندــ در او کمتر پیداست . هویت او باوجود بهره‌مندی از آموزش عقلانی فرهنگی و منطق تحلیل‌گر، واظهار فضل کردن درمواجهه با مسائل ، تشویش نژادگرائی و برتری‌جوئی مطاق درما برنمــی‌انگیزد. در این نیمرخ است‌که می‌نمایاند، او توانسته است، هم شهروند و آشنــای آندره مالرو [۲۵] [Andre Malraux]، (نخستین نویسنده‌ئی که چون یك گواه، بیداری آسیا را گزارش کرد ... نظم را در پاریس واردوی انقلاب را در آسیا ... ازچپ به راست، از انقــلاب به بناپــارت، از سن‌ژوست[۲۶]، به دوگل واگروید ... ملت را کشف کرد... وبه دوگل در ۱۹٤۵ گفت: «واقعیت عمدهٔ بیست‌سال‌گذشته ، اولویت‌ملت است . در این‌زمینه ــ مارکس‌ــ نیست که پیامبر بوده است ــ نیچه است.»)[۲۷] و هم نگاهبان میراث میهن‌ــ پرستانهٔ ژان مولن[۲۸] [Jean Moulin] ، باشد

در همین جاهاست که او درقلل اندیشه‌های‌انسانی کتاب می‌درخشد.فارغ از هرمنیت وداعیه‌ئی و رهیده از نفرت‌های پلید «اروپائی» بودن و فخرو نازش به تنعم ودرآمد سرانهٔ بالا. زیرا آموخته است‌که اهل تحمل ذلت‌و مسکنت و تحقیری که ارزش‌های پوچ روزگار برانسان تحمیل می‌کند، نیست و آیندهٔ محتوم را در هاله‌ئی از روشنائی و امید می‌بینند:

«ادعای ... دیکته کردن یك خطمشی را نداریم . چرا داشته باشیم؟

چنین 'دعایی ، میراث از گذشته‌ئی است‌که در حال سپری شدن است وباید آن‌را پشت سرگذاشت . آئین‌های عقیدتی ، جزم‌ها

و نتیجه‌گیری‌ها ، زمان‌وتفکر و زندگی را به چهارمیخ‌می‌کشند.»
(ص۴۳۰)

«دشوارترین‌کار ، نشان دادن وجود آینده وراه راستین آن است.

سادگی داستان ما از همین جاست... مخاطب آن همه کس، و همهٔ جهان است روی سخن ما، به ویژه دراین لحظاتی که بسر می‌بریم ، فرانسویان هستند .» (مقدمه)

در این نیمرخ ، او رغبتی شوق‌انگیز به ستیزیدن باهرنوع اسارتی را نشان می‌دهد که بخش عظیمی از بشریت در چنبرهٔ آن، دست‌وپامی‌زند. وهمین جاهاست که می‌توان به‌اعتبار تبلور جوهر ناب شخصیتش (که هنوز قدرت‌ستیز، ونستوه و انسان دوست است)، او را درشمار بهترین وارثان فرهنگ‌نژادستیزندهٔ بزرگان علم و ادب فرانسه بشمار آورد. چنین می‌نمایاندکه به «بیماری‌بزرگ» جهان غرب مبتلا نشده است. بیماری‌ئی که بحران بزرگ اقتصادی غرب، ویروس آن را در نیمهٔ اول قرن بیستم ، خود گستراندو عواقب‌مهلك و رنجبارش را ، یهودیان اروپا و مردم خاورمیانه وبه ویژه اعراب فلسطینی پرداختند و می‌پردازند:

«جوان‌ترین بازماندهٔ‌جهنم آشویتس، سامــوئــل پیــزار [Samuel Pisar] آمریکائی را به خاطر بیاوریم ... فرو رفته در جهان شقاوت و بی‌رحمی مطلق ، در میان خاکستر اروپا ، به یك حیوان وحشی‌مبدل‌می‌شودوهمهٔقوانین‌تمدن‌راکه‌انحطاط‌نفرت‌انگیز آن را به چشم ، دیده بود، زیرپا می‌گذارد . سپس تصمیم‌می‌گیرد، برای مهار کردن سرنوشت خودش ، کم‌کم بر نفس خویش مسلط گردد . در کتاب خون‌امید ... که بتازگی نوشته است تا بگوید که امید به دنیائی که چنین تهی به نظرش رسید، شجاعت آن را به او ارزانی داشته است‌که تاانتهای حقیقت آن‌برود.» (ص۲۸۵)

«درمیان انسانی که در اروپای مرکزی به دنیا می‌آید و انسانی که در توکیو، در کلکته، در پاریس ، در لاگوس، یا در بیت‌المقدس زاده می‌شود .هیچ تفاوتی که در خور توجه باشد، وجود ندارد.» (ص۲۸۵)

اما شرایبر «پخته‌تر» وسیاستمدارتر از آن است‌که تمثیل برانگیختگی عاطفی انسانی و تعهد فرهنگی خودرا ، از نابسامانی ودربدری وزجرکشیدگی و فلاکت ، مردم آوارهٔ فلسطین برگزیند، که از قضا ثمرهٔ تاریخی وبازتاب رفتار رهبران و سردمداران‌سیاسی‌همان «بازماندگان جهنم آشویتس» است.

□

وگاه در موقعیت سرمقاله‌نویس روزنامه لوموند (۱۹۵۳—۱۹۴۸) و صاحب امتیازمجلهٔ اکسپرس (۱۹۵۳) استو «روزنامه‌نگار، نویسنده ، عضو حزب ، مسوول ونماینده.» (ص ۱ زندگینامه.)

در این چهره است‌که اواز تعقل‌گرائی نوع‌غربی وقوانین آن‌به سرنوشت و تقدیر «ازنوع سیاسی‌اش» عبور می‌کند . این‌جاست که داوری‌هایش ازهستی وانسان (باوجود دستاویز قراردادن عدد و رقم وآمار) پندار پذیرش را از «نیچه» بیاد می‌آورد. یکسره درآن نمی‌غلطد ، هنوز روشن‌نگر است و آینده را می‌شناسد. اما فرهنگ وعمل در او یگانه نیست وتوان حل کردن تضادهای اندیشه‌اش رااز دست می‌دهد.

این جا در نوشته‌های او در کتاب تکاپوی جهانی ، وقار و فرزانگی نخستین‌اش رنگ می‌بازدو اعتدال و توازن اندیشه‌اش به‌سود هنجارهای بینش غیر استدلالی برهم می‌خورد . او خواسته است چونان پیشینیان ، در لحظه‌های تعیین کننده تاریخ حضور داشته باشد . آن‌جاهائی که تقدیر جهان را رقم می‌زنند . اما امتیازهای اجتماعی یك زندگی پرتنعم ، گویا توان اراده‌اش‌را درهم می‌شکند.زیرا از فحوای برخی از نگرش‌ها و بروز اندیشه‌هایش می‌توان شارلمانتیسم و بناپارتیسم و فرانسهٔ برتر رانیرومندتر از احتوای منطق جهان‌نگر نیمهٔ دوم قرن بیستم دید. درپی یافتن صورتك قدرت است تا هویت خود را باآن بیاراید: «چشم‌پوشی از تفکر به سود بلاهتی‌که به جای قدرت گرفته می‌شود.»[۲۹]. مدت‌پنج‌سال‌دستیار—پیرمندس‌فرانس سوسیالیست می‌شود، رانده از اقلیم‌مسوولیت‌عقلی‌وفرزانگی‌ها،ازاین‌پس، مرغ‌دانا به‌بندودام می‌افتدورسن‌بازو آستین فراخ، اما چیره‌دست ومسلط‌برکم‌وکیف بازی‌های شطرنج‌سیاست.هیچ‌جای کتاب نشان‌نمی‌دهدکه‌اووهویت نگرشی‌او،نقش‌پیادهٔ‌صبوررا داشته باشد. امابادهنی سرآسیمه‌ومغشوش‌حکم‌می‌راند. تاجائی که‌گاه‌اعتبارمعنائی‌زبان‌رادرمسلخ مصلحت‌گرائی‌های متداول در سیاست ، به صلابه می‌کشد و آن فخر نظری و فطری

فرانسویش در برابرهیبت‌وسطوت ، قدرت تعقلی ـ ریاضی‌برتر (ژاپنی‌ها) رنگ می‌بازد:

«آن چه به توشیو دوکو [Toshiwo Dokc] ـ (صاحب اختیار قدرت اقتصادی ژاپن ، رئیس ۸٤ ساله «کیدان‌رن» ـ فدراسیون ملی صنایع ژاپن) ، شخصیتی منحصر به فرد می‌دهد، این است‌که او از جهان ، تصویری جامع در ذهن دارد وآن‌ها را درکارها بروز می‌دهد. قدرت خلاق این شخصیت کـه در این سن و سال، از نوبه سازندگی آغاز نمود [کذا]، تا منحنی سرنـوشت را تغییر دهد، اعجاب‌انگیز است.»ص۲۳۶

انگار ، عاملی کنترل کننده و نهانی در او وجود داردکـه قضـاوت یك نویسندۀ نظریه‌پرداز مسائل بشری و سیاسی و اظهار نظرها و تأییدهایش را تا حد ستاینده‌ی بلاشرط سیاست‌های جهانگیرانه یك کشور '(ژاپن)دیگر کاهش می‌دهد. خوانندۀ کتاب بی‌گمان می‌تواند به نقش آقای توشیودوکو در احیای اقتصاد متلاشی ژاپن پس از جنگ پی‌ببرد، اما ازآن سو ، متوقع است‌که‌نویسندۀ کتاب که روزگاری سرمقاله‌نویس لوموند بوده است حـداقل بی‌طرفی را در طرح مسائل رعایت کند.

نویسنده در بسیاری از مقاطع بحث فصل‌ها ، زیر نفوذ پنهانی توانائی‌ـ های تأثیر گذارنده و پیشرفت‌های ژاپنی‌ها (به‌ویژه درمورد رایانـه‌ها و میکروپروسسورو فراچنگ آوردن بازارهای اقتصاد جهانی) از تعهد بیطرفی و حفظ اصالت قضاوت دربارۀ جامعه‌های دیگر بازمی‌ماند. مثلا این برخوردهای ستایش آمیز وبی دریغ ، هنگامی بیش‌تر به چشم خواننده می‌آید که در فصل : «شوروی امپراتوری تکیده»، نویسنده با جهت‌گیری صریح‌سیاسی و عقیدتی و جزم‌گرائی، با نفرت وگاه‌کین توزانه، به شناسانـدن و برشمردن انتقادی، کاستی‌ها و نقاط ضعف آن‌کشور (که‌در چندین مـورد، درست هم به نظر میرسد) می‌پردازد. واکنشی که می‌نمایاند ریشه در ادراك «ژاپن زدگی» او و نشأت یافته از مخاصمات و جنگ‌های ژاپن وروسیه تزاری در آغاز سدۀ بیستم دارد[۳۰]

بدیهی است،رعایت اعتدال در نگرش‌های سیاسی و خویشتن‌داری در بیان حسیات شخصی، برای نویسنده‌ئی که معتقد است، مخاطبش: «همه‌کس، وهمۀ جهان است» (ص۱مقدمه)، یك اصل است. خود سپردگی به دشنام

و نفرت، یا جانبداری‌صرف ، آن ضعف تباه‌کننده‌ئی است ، که دانائی ها وداوری‌های روشنفکرانهٔ اورا زیر ضربهٔ آسیب قرار می‌دهد، ودر چنین مواقعی اعتماد خواننده کتاب تکاپوی جهانی را به بی‌طرفی نویسنده ، مخدوش و متزلزل می‌کند.

قواعد اخلاقی روزنامه‌نگاری و ثبت وگزارش وتحلیل رویدادهای مهم جهانی ایجاب‌می‌کند ، که نویسنده به اصول ، وفادار بماند و نه‌این‌که، درجائی: نه‌کرسی فلك را زیر پانهد تا برهوشمندی ودرایت و ذکاوت و نبوغ آقای توشیو دوکو– صاحب اختیار قدرت اقتصادی ژاپن – بوسه زند و جائی دیگر با انزجاری عمیق (واگر خوشبین باشیم) بازهد سیاسی و عصبیت فرانسوی و افراط نامعقول ، تاریخ وحیثیت تاریخی ملتی (مانند ایران) را آماج کند و به ریشخند بگیرد . گویا افزایش بهای نفت ویاوارد آوردن ضربات نفتی، اول ، دوم و سوم (به‌اصطلاح نویسنده)، بر مجموعهٔ نظام‌صنعتی جهان غرب ، منحصراً در عهده تاریخ یا فرهنگ تاریخی ایران بوده است‌که نویسنده کتاب تکاپوی جهانی را این‌گونه برآشفته و دژم کرده ، که‌در کسوت مدافعان حقوق کمپانی‌های نفتی ویا صنایع و کارخانه‌های آمریکائی‌و اروپائی و ژاپنی ، با لحنی عاری از نزاکت وزبانی لبریز از طعنه‌های گزنده و آشفتگی در ثبت رویدادها ، به کشور ایران و مبارزات تاریخی ملت ایران علیه یغمای غارتگرانه کمپانی‌های نفتی و حامیان سیاسی بین‌المللی‌آن، بتازد. آمیزه‌ئی حیرت‌آور از بهترین و مطلوب‌ها و بدترین وزشت‌ها.

وفادار نماندن به‌ادامهٔ راهی که بزرگان فرهنگ وادب وسیاست فرانسه داشته‌اند و یا پذیرفتن مفهوم این‌پند که در زبان فارسی رایج‌است: «درسیاست اقتضای وقت بین»، منشی است شخصی، که در ارزیابی سخای اندیشه وسعهٔ صدر و در نهایت‌به‌میزان‌وارجمندی شخصیت او مربوط می‌شود. آن‌چه زشت است وپرسش‌انگیز ، خودسپردگی به نفرت، یا جانبداری،یافروهشتن‌بی‌طرفی در داوری است، حالا ، خواه جانبداری از سرمایه‌داری وتوانائی های صنعتی آمریکا و ژاپن باشد ، خواه نفرت ورزیدن و مراعات نکردن اعتدال وتوازن– آماجش: تاریخ ایران .

□

نویسندهٔ کتاب تکاپوی جهانی ، همانند بسیاری از نخبگان وروشنفکران جهان غرب، بارپای اخلاقی بر بساط فریبندهٔ اومانیسم ، مسحور انسان است

و ستایشگر اراده و ظرفیت‌های خلاق و فطرت کمال طلب بشر ، که راز هستی اشیاء و جماد و سنگ و آب و دریا و آسمان را کشف می‌کند. ومویندهٔ زوال ونابودی ارزش‌هاومقام و منزلت حقیقی انسانی است که زیر سیطرهٔ بیرحم تکنولوژی اقتصادی و سیاسی و اعمال قدرت ستمگرانهٔ حکومت‌ها و نظامات سیاسی ــ به‌سودگسترش هیولاوار تکنولوژی وتحکیم بنیان‌های قدرت‌های استثماری ــ قرار دارد.

البته ، سخن برسر این نیست که تکنیك وتکنولوژی، یك واقعیت تاریخی‌نیست، ویاصنعت نقشی‌ویرانگردرزندگی بشرداردویا هدف‌تکنولوژی کلا، استثمار و بردگی انسان‌ها است و یا حتی سخن برسر این نیست، که نظام‌های سیاسی ، اقتصادی معاصر، متکی برخودکامگی وتوانمندی سلطه گزارنده و سرکوبگر، که منشاء آن بهره‌مندی از تکنولوژی پیشرفته است ، بنیان شخصیت انسانی را در راستای هدف‌هائی غیر انسانی و منحصراً به سود گسترش بی‌ــ وقفه تکنولوژی ، ویران کرده‌اند و هستی انسان را به ابزاری در نظام موحش تولید صنعتی بدل کرده‌اند. نه!. سخن برسر رویاروئی دوجهان بینی کامــلا متفاوت از یکدیگر است.

سخن برسر این است، که اندیشهٔ فلسفی نویسندهٔ کتاب تکاپوی جهانی، پس از تأسیس «گروه پاریس» در سال پرماجرای **۱۹۷۹** (مرکب از اروپائیان، اعراب ، ژاپنی‌ها)ــ (ص۲ زندگینامه) ، دقیقاً شارح وتوجیه کنندهٔ این برداشت است،که واقعیت هستی انسان، تنها در تبدیل و استحالهٔ ظرفیت‌ها و استعدادش، به نیروئی سود رساننده به سرمایه و اقتصاد است ، که ارزش و معنا می‌یابد. یعنی همان‌که در سرشت نظام‌های اقتصادی و صنعتی بهره‌کش، غرب وجود دارد : نخست بدل کردن به شییء وابزاری جاندارو بعد سوق دادن به قبول و تن در دادن به مصرف آن چه تولید کرده است.روندی‌کــه در کمتر نظام فرهنگی‌ی سرزمین‌های خاوری ، مشابه‌آن را می‌توان یافت.

پس ، پیش روی نویسنده کتاب تکاپوی جهانی، انسانی مطرح است (مانند ژاپنی‌ها)، که به شیوهٔ او گام بردارد، به‌شیوهٔ تکاپوی فرهنگ او (فرهنگ به‌اصطلاح تعقلی جهان غرب) ، ره بپوید ، و به شیوهٔ اندیشیدن اوبه‌جهان و تاریخ بیندیشد. (اشتغال کامل هرفرد در کل جامعه، ایده‌آل نظام‌سرمایه سالار غرب است). به‌مانند یك رفتار شرطی ، در نگرش روشنفکر

غربی، انسان، یعنی : انسان توسعه یافته در چارچوبه و مکانیسم صنعت . واپس ماندگی، یعنی صنعتی که جامعه‌های فقیر دارند و سرنوشت‌شان مطلقاً در گرو ارادهٔ جهان صنعتی و توسعه یافته و ثروتمند غرب است. وجهان غرب یعنی: مقام عقل و استدلال و شکاکیت علمی!

و چنین است که ، «شهادتگاه هیروشیما» (ص۲۸٤)، معبر انسان‌ژاپنی است، برای گذشتن از مدار واپس ماندگی و ورود به دایرهٔ فشار آفرینندگی و مرکز یك واکنش زنجیره‌ئی هوش انسانی.

اعتلای ژاپنی‌ها را نه در بنیاد خالصاً انسانی آن‌ها ، بلکه در ارتباطی نهانی با انفجار مرگبار اتمی در هیروشیما و ناگازاکی می‌بینند که تکرارش، زمین را ازسکنه‌اش، خالی خواهد کرد.

می‌گوید: اعتلای ژاپنی‌ها ، در اثر دگردیسی فکری برانگیختهٔ از آن‌حادثه موحش است، که بازتابی در گسترش امکان‌های باالقوهٔ تکنولوژی جهانی داشته است. یعنی اگر جز این بود، وهوش انسان ژاپنی ، راستائی جز تکنیك رایانه و میکروپروسسور می‌یافت، دیگر برای نویسندهٔ تکاپوی جهانی، چندان اهمیت نداشتند.

باوجود این ، باز هم ابائی ندارد، که ریشخند تلخی راکه سیاستمداران و صاحبان اقتصاد غربی ، برای استتار افسردگی و عقب‌ماندگی‌های خود، در زمینهٔ تکنولوژی از ژاپن ساخته‌اند ، در متن کتاب بیاورد : «معتادان کار که در لانهٔ خرگوش‌زندگی می‌کنند.» (ص۲۸٤).

در حقیقت ، باوجود این‌که نویسنده ، در جای جای کتاب، خویشتن را مدافع فلسفه‌ی اصالت انسان ، می‌داند درست برخلاف نظریه فلاسفه‌ی معاصر و بزرگ مغرب زمین ، می‌اندیشد، که معتقدند: انسان غربی ، زیر سنگینی قهری حاکمیت نظام تکنولوژی، هویت‌اش را باخته است و به شییء وابزاری جاندار، درخدمت تکنولوژی وتوسعه وتکامل آن بدل شده است:

> «یك کارگر (ژاپنی) ، وقتی کارش را ترك می‌کند، قبل از هرچیز در جستجوی فرصتی برمی‌آید تابتواند چیزی یادبگیرد که شناخت‌اوراغنی‌ترکند و کارآئی‌اش‌رابهبودبخشد.» (ص۲۸۵)

«طرح‌های تکنولوژیکی نوینی،متناسب بانیازهای‌خاورمیانه ابداع شد، که بتدریج کشورهای خلیج فارس‌را بیش از پیش به تکنولوژی ژاپنی وابسته کند. برای نیل هرچه سریع‌تر به این هدف، شمار دائماً فزاینده‌ئی ، از دانشجویان ژاپنی برای فراگیری زبان عربی و مطالعات فرهنگ اسلامی ، با داعیهٔ برقراری روابط پایدارتری با خاورمیانه ، بسیج‌شدند.» (ص۲۹۱).

همه‌چیز برای آن که ژاپن : «به‌سوی یك جامعه اشتغال کامل وواقعی» (ص۲٤٦) برود و «این ابرقدرت تکنولوژیکی که قبل ازهمه به مرزنوین ذکاوت رسیده ... و برخلاف متعارف خالص‌ترین محصول‌ــ نبوغ غــربــ است.» (ص۲٤۷)، از فرهنگ و سنن اصیل خود ، از «ساموراکی»ها ببردوبه عنصری کارآمد و هوشمند،درخدمت نظام تکنولوژیکی‌ئی درآید که عنانش را جهان صنعتی غرب دردست دارد.

پس انسان ژاپنی : «این انسان‌های کوتاه قامت زردپوست ، نحیف ، رام و سربه‌زیر و بدون حس ابتکار،» (ص۲۵۵)، و وقتی خوب هستند ، که‌در شکل و هیأتی همانند انسان تکنولوژیکی غربی بدل شوند !

□

اما چنان که گفته شد، نویسنده در کتاب تکاپوی جهانی ، چهره‌هائی متفاوت دارد، یکی از چهره‌های آن‌نیز هنگامی است‌که ، بر،نیای فرهنگی و فلسفی و سیاسی قارهٔ تاریخی غرب ، می‌شورد وبا هوشمندی یك نویسندهٔ آگاه از هویت عددو رقم و آمار و اسناد و اطلاعات تاریخی، با چرخش قلم،بــه فراهم‌ساختن‌دستمایهٔ افشای هولناك‌ترین ترفند نظامی ـــ سیاسی تمام تــاریخ و دیپلماسی تمام تاریخ، می‌پردازد. وآن افشای یکی از رازهای جنگ دوم جهانی (۱۹٤۵ ـــ ۱۹۳۹) است، یعنی ، کوشش‌محیلانه وسیاستمدارانه‌ی‌فرانکلین روزولت رئیس جمهوری ایالات متحده آمریکا در زمان جنگ دوم ، برای کشاندن ژاپن به جنگ اروپا و مداخلهٔ آمریکا در جنگ، برای پیــروزی و نجات دادن؛ «اروپای پیر» (ص۲٦۰) و جهانی کردن جنگ . زیــرا اروپای لگدمال شده ، دیگر نمی‌تواند ، نقش پیشوای تمدن باختر را به عهده گیرد. آن‌هم رخ‌در رخ رایش سوم. وینستون چرچیل، این‌مطلب رادرتابستان

۱۹٤۰ ، گفته بود:

«ما در سواحل خود خواهیم جنگید، درخیابان‌های خود، خواهیم جنگید ، دردریاها خواهیم‌جنگیدو دراقصی‌نقاط اقیانوس خواهیم جنگید» ، تاروزی که سرزمین نوین (ایالات‌متحد) با تمامی‌قدرتش ، دراین جنگ به ما بپیوندد، برای نجات اروپـای پیر که به‌آن زندگی داده‌است.» (ص۲٦۰)

ژنرال دوگل ، رئیس «فرانسهٔ آزاد» نیز این‌مطلب را در «دعوت۱۸ژوئن» خود گفته بود:

«این جنگ،یك جنگ‌جهانی‌خواهدشد.فرانسه‌خواهدتوانست. چون انگلستان بدون محدودیت از قدرت عظیم صنعتی ایالات متحد ، برخوردار گردد. ماکه امروز به‌وسیلهٔ قدرت ماشینی از پای درآمده‌ایم ، درآینده خواهیم توانست بایك قدرت ماشینی برتر پیروز شویم.» (ص۲٦۰)

شرایبر در کتاب تکاپوی جهانی، در تدارك توجیه وبیان این واقعه، شگفت‌انگیزترین سیمای یك نویسندهٔ متعهد و مسؤول واخلاق انسانی یك‌هوشمند غربی را ، آشکار می‌سازد.

جمع‌آوری و تنظیم اسناد دقیق و مستند تاریخی و سیاسی (کاری‌که فقط در نظام‌های دموکراسی غربی ، برای یك نویسنده ، یا یك مورخ امکان پذیر است)، و تلفیق‌ومطرح کردن آن‌ها ، بدانصورت که از یك‌سو ، حقیقت تاریخی برملا گردد و جهان‌ازماجرای دهشتناك‌ترین فاجعهٔ بشری که توسطیکی از باهوش‌ترین و محیل‌ترین و پرآوازترین نام‌ها وچهره‌های تاریـخ‌و سیاست جهان غرب ، تدارك دیده شد، آگاه شود، واز سوی دیگر واکنش‌های طبیعی خوانندهٔ کتاب، عنان قضاوت او را یك‌سره ، تا سرحد نفرت نکشاند، کاری است‌که مهارت و چیره‌دستی و هوشمندی هنرمندانهٔ بسیاری می‌خواهد.

خوانندهٔ کتاب ، آن چه در چهار فصل ، با عنوان‌های: رمز ارغوانی ــ جنگ تن‌به‌تن دراقیانوس آرام‌ــ بازی‌های سرنوشت‌ــ وانفجار آفریننده ! (ص ۲۷۸ــ۲٤۷) ، می‌خواند ، چرخش و پیچش توفان است، در آبگینهٔ دریای عاطفه و حس‌های بشری‌اش ،که‌واژه به‌واژه وسطر به سطر ، احساس و عطوفت طبیعی

خواننده کتاب، باآهنگ کاهش وافزایش افشای حقیقت (ویابه اقتضای مصلحت و سیاست ، کتمان حقیقت) ، از قلم شرایبر، موج واوج می‌گیردوگاه درست در لحظه‌ئی که امواج عطوفت (نفرت و مهر متقابل به آمریکا و ژاپن‌و روزولت) ، به عنوان عکس‌العمل ، می‌خواهد فرو ریزد ، گوئی انفجاری (مشابه انفجار اتمی در هیروشیما وناگازاکی) ، در درون آدمی ، رخ‌می‌دهد، که‌قامت‌آن‌موج‌را، در اوج می‌شکند ، ضرباهنگ موج در اوج، برگشت، صلاح‌اندیشی ، سحر سخن و پرتوی از سیادت مآبی اروپائی است ، که با حضور خود، عکس‌العمل‌های خشن ودرونی خواننده این فصول کتاب رامهار می‌کند. چونان که گاه ، خواننده، خویشتن را، زجر کشیده وانتقام جو ، اما ناتوان از هرکنش‌یا واکنشی می‌یابد.

اما ، آن سوی حقیقت آن حادثه هولناك ، توجیه رفتار سیاسی‌ومسوولیت‌های جهانی‌ی فرانکلین روزولت : «فالج‌کبیر» (ص۲۷۳) و منطق وحسیات وانگیزه‌های‌درونی او در مقام شخصیتی است، که به فرمانش مقدمات تولید نخستین بمب اتمی جهان‌فراهم‌شد:

«از یك تعهد درونی در عذاب است.

آمریکا اورا واداشته است، تا سوگند یادکند که در جنگ متعهدش نخواهد کرد. این سوگند به «بی‌طرفی» را، او برخلاف تمایل و به ناگزیر ، در بحبوحهٔ آخرین‌وسومین‌مبارزات‌انتخاباتی‌اش ، در اواخر سال ۱۹٤۰ ، یادکرده بود. این هم مشکل اوبودو هم مشکل دنیا.

نخستین‌بار، درسال ۱۹۳۲ ، به ریاست جمهوری آمریکا برگزیده شد، تا کشورش را از ورطهٔ ورشکستگی وبیکاری «بحران بزرگ» نجات دهد.

همان بحرانی که تخم ناامیدی و سپس **فاشیسم را براروپا پاشید.**

هیچ منع قانونی ، در قانون اساسی آمریکا تا آن وقت، برای آن‌که او نتواند برای بارسوم، خودش را نامزد ریاست جمهوری کند، وجود نداشت. علی‌رغم فالج بودن، تردیدی به‌خود راه نداد.

... در همان لحظات مبارزات انتخاباتی، پیروزی مطلق ارتش هیتلری را در قارهٔ اروپا دیده بود.

در یکی‌ازآخرین‌نطق‌های انتخاباتی‌اش در بوستون ، خطاب به ملت آمریکا گفت: ـ هرگز پسران شما را برای جنگیدن در هیچ جنگ خارجی نخواهیم فرستاد. آمریکائی‌ها در باطن ضمیرشان اورا یك ـ مداخله‌گرا. [Interventionniste] می‌دانند.

او به خاطر صداقتش بامردم آمریکا ، در سیاست موفق‌بوده است، مردم همیشه به او اعتماد داشته‌اند. حال دربرابر عمق جهانی وترسی که قدرت رژیم‌های فاشیستی دردل او برانگیخته است.مردم آمریکا آن همدلی را ندارند ، که او بتواند ... همه چیز را باآنان درمیان گذارد.

...واوسیاس می‌شود.» (ص۲۵۰ـ۲۴۹)

شکست آلمان نازی در اروپا و نجات اروپای پیر و فرتوت،تنها بامداخلهٔ آمریکا،درگرو کشاندن‌ژاپن‌به‌جنگ‌اروپاست ، تاشهروندان ایالات‌متحدهٔ‌آمریکا، به رئیس جمهوری خود،خرده‌نگیرند، که چرا به رغم سوگندش ، فرزندان آنان را به جنگ ناخواسته‌ئی درآن سوی جهان فرستاد، تا اروپا را از زیر ضربات خردکنندهٔ قدرت نظامی رایش سوم، که مسلح به همان عقلانیت و دهاء دهشتناك جهان غرب است، نجات دهد.

اینك ببینید ، با چه تردستی وبا چه زبان وبیان و توجیهاتی در فصل‌های یادشده، هولناك‌ترین و مرگبارترین حادثهٔ پایانی جنگ جهانی شده اروپا ، یعنی : انفجار بمب‌اتم در دوشهر ژاپن ،را که که مقدمهٔ مسابقه وحشتناك بعدی‌تسلیحات هسته‌ئی است، می‌نگارد، که به اصطلاح: نه سیخ‌بسوزد، نه کباب ! آن‌چنان‌که درپایان این چهار فصل ، خوانندهٔ کتاب تکاپوی جهانی، حتی قادر به قضاوتی نباشد ، که شرارت قدرت مهارناپذیر ناشی از تسلط تکنولوژی، برمناسبات انسان، می‌آفریند. شرارتی که نویسنده آن‌را «تنبیه ژاپن» (ص۲۶۱)، از سوی آمریکا ، می‌داند:

«ژاپن اسرارآمیز مدرن ؛ برخلاف متعارف ، خالص‌ترین

محصول ، «نبوغ‌غرب» است . ژاپن پدری دارد، که یك آمریکائی
است، فرانکلین روزولت.
.. شایسته‌تر آن است‌که سرگذشت این زایمان ، «افسانهٔ قرن
ثبت شود.» (ص۲٤۷)

میان‌وینستون‌چرچیل نخست وزیر بریتانیای‌کبیر [کذا در اصل] وفرانکلین روزولت ، رئیس جمهوری آمریکای بی‌طرف ودور دست که می‌خواهد بـه «هرقیمت جزیرهٔ بریتانیا و به همراه آن دنیای دموکراسی را سرپا نگاهدارد.» (ص۲٤۸)، ملاقاتی به مدت سه‌روز بر عرشهٔ رزمناو اوگوستا[Augusta]، در دور افتاده‌ترین نقطهٔ دنیا ، در خلیج کوچك پلاسنتیا [Placentia]، در اقیانوس اطلس شمالی، روی می‌دهد. حاصل این ملاقات: «به تقاضای روزولت به اتفاق هم، متنی را تدوین کردند ؛ که بعداً به نام ـــ منشوراتلانتیك ـــ شهرت یافت. روزولت در این اعلامیه اصل رهائی ملت‌های تحت‌استعماریااستثمار دنیا را به چرچیل قبولانده بود، درست مثل لینکلن که‌در قرن گذشته برعلیه [کذا]، نشانه‌های تسلط انگلیسی در آمریکای برخاسته بود.» (ص۲٤۸) :

«هیتلر باروشن‌بینی ، برخلاف آن‌چه که علناً اظهار می‌کند، از آمریکا بیمناك است... هیتلر تصمیم قاطع گرفته بود، ازهرگونه تحریکی که آمریکا را به جنگ بکشاند، اجتناب کند.» (ص۲۵۱)

«دریاسالار رویدر [Roeder]فرماندهٔ نیروی دریائی آلمان، در سه‌ملاقات خصوصی با هیتلر ، از پیشوا مصرانه تقاضا و حتی تهدید به استعفا می‌کند که ... به ناوهای آمریکائی تیراندازی کند . هیتلر تمکین نمی‌کند و پاسخ می‌دهد: نه.» (ص۲۵۳)

«آن‌ها که تحت تأثیر قدرت‌آلمان قرار گرفته‌اند، ژاپن‌را از یادبرده‌اند روزولت بی‌آن که نظرها جلب شود ، عملیات خصمانه علیه ژاپن را تشدید می‌کند. ... روزولت، دارائی‌های ژاپن‌در آمریکا را توقیف می‌کند ... ارسال نفت به بنادر ژاپنی یوکوهاماو ناگازاکی [Nagasaki]، به حال تعلیق درمی‌آید.» (ص۲۵۵).

«حکومت کونویی [Konoye]، در برابر دشواری‌های فزایندهٔ اقتصادی، جایش را به ـــ حکومت‌ها شاهین‌ها ـــ می‌دهد

به اصطلاح گرو [Grew] (سفیر ایالات متحد)، درمکالمه تلفنی:

پست نخست‌وزیری را یکی از تیز چنگال‌ترین شاهین‌های سراسر شرق، ژنرال توجو [Tojo]، اشغال کرده است، کسی که خواهان جنگ است.» (ص۲۵۶)

«سفیر آمریکا ، گرو تلفن می‌کند: «توجه شخص رئیس جمهور را جلب می‌کند به این‌که ، در محافل نظامی توکیو شایع است که درصورت شکست مذاکراتی که با آمریکائی‌ها ، درواشنگتن جریان دارد ، ژاپنی‌ها ممکن است ، به پرل‌هاربور حمله کنند.» (ص۲۵۷)

«روی‌دو فرودگاه نظامی پرل‌هاربور ، هواپیمای های جنگی، بال به‌بال ردیف شده‌اند.

«یکشنبه ۷ دسامبر ، دو دیپلومات ژاپنی به وزارت خارجـه تلفن می‌کنند و برای ساعت سیزده از وزیر امور خارجه آمریکا، به دستور توکیو، تقاضای ملاقات می‌کنند.

«فرانکلین روزولت ، تنها، آفتاب زمستانی را برروی چمن‌ـ های کاخ‌سفید ، سیاحت‌می‌کند. او را در جریان تقاضای باریابی ژاپنی‌ها برای ساعت ۱۳ ... قرارمی‌دهند ... پاسخ می‌شنود: «مطلب خاصی نیست» «همهٔ اسکادران‌های ژاپنی ... طی سه موج حمله، همه چیز را ویران می‌کنند.

فرانکلین روزولت بالندن تماس می‌گیرد و می‌خواهد شخصاً با چرچیل حرف بزند و خبر را خودش به او بدهد: : ــ آن‌ها به مادرپرل‌هاربور حمله کرده‌اند ... ازاین پس ، باهم ، روی یك کشتی هستیم. !» (ص ۲۵۹ ــ ۲۵۸)

از همان‌لحظه‌ئی که ژاپن جنگ را آغاز می‌کند ، جنگ‌جهانی می‌شود و با جهانی شدن. روزولت برنده شده است.» :(ص۲۵۹)

«سرهنگ پاسی [Passy]، رئیس سرویس اطلاعات (ژنرال دوگل) در دفتر خاطراتش ازآن روز:(حمله ژاپن به پرل‌هاربور)، چنین یاد می‌کند :

«... آن‌گاه ژنرال دوگل زبان به سخن گشود : «حالا جنگ را مسلماً برده‌ایم.» (ص۲۶۰)

«در مقابله باحیله‌های روزولت ، که ژاپنی‌ها را وادارکرد، از تمامی اقیانوس آرام ، تنها آماج‌گاهی راکه برایشان بدفرجام خواهد بود، انتخاب کنند.» (ص۲۶۱)

«باپرل‌هاربور، تکان معجزه‌آسایی آغاز می‌شود که ژاپن‌را از غربتش دردنیا بیرون می‌آورد. (!) » (ص۲۶۳)

. حقایق تاریخی‌گوئی در ماهیت، به‌نور و آب، مانند‌ه‌اند: شفاف و سیال. بربستر زمان می‌لغزند وصخره‌های خارای واقعیت‌های سیاسی و ضرورت آن‌هارا، که برسرراهشان است، می‌شکافندو می‌یوکانندودر نقطه‌ئی که باید، سرچشمه می‌شوند. تلالو حقیقت ، رخشندگی نوراست و نفاذآن، سیالی‌آب. همهٔ حقایق تاریخی، از حادثه‌های کوچك تاجنگ‌ها و انقلاب‌ها سرانجام افشاء می‌شوند حتی حقیقتی به پنهانی ومرموزی این که چرا باهمهٔ بیم‌های رایش هیتلري، ایالات متحده آمریکا ، در جنگ مداخله کردو چگونه شرق دور و ژاپن خاموش ناگهان به جنگ دوم کشیده شدو آن جنگ جهانی شدوآن فاجعهٔ هولناك در ژاپن رویداد ونه در اروپای مرکزی؟

واین ، نویسندهٔ متهور و بیباك کتاب تکاپوی جهانی است که بنام یك فرانسوی مزاحم قدرت های جهانی، فقط سی‌وپنج سال پس از گذشتن آن فاجعه، مجذوب در جذبه‌ی خلاقیت وهوشمندی ژاپنی ومسحور نظم روبوت‌ها [Robots = آدم‌های ماشینی کارخانهٔاتوموبیل‌سازی‌تویوتای ژاپنی] ، درخود آگاهی محض ، اما به فرمان حقیقت تاریخ، بخشی از تاریخ حقیقی جهان انسان‌ها را ، موشکافانه،دقیق و مستند ، بیان می‌کند. وآنانی‌که این حقایق را درمی‌یابند ، دیگر در برابر عمق فاجعهٔ انفجار اتمی ، شاید شدت عمل و خشونت رخی‌ازرهبران نظامی و سیاسی گذشتهٔ جهان را، فراموش‌کنند، آن‌گاه که با شگردها و «حیله‌های روزولت» (ص۲۶۳)؛ در آخرین سال‌های ریاست جمهوری‌اش و رهبری‌اش برملت آمریکا، که اورا یك مداخله‌گرا می‌خواندند، آشنا شوند:

«ژاپن ، متهور و بریده از دنیا ، در یك جنگ تن‌به‌تن،تا

سرحد مرگ با غرب درگیر می‌شود ..ژاپنی‌ها ... سوگند یاد کرده‌اند ... تا زنده هستند ، نخواهند گذاشت آمریکائی‌ها ، قدم درخاك میهن‌شان‌بگذارند.

فرانکلین روزولت می‌تواند راه دیگری ، بجز قربانی کردن یك میلیون آمریکائی برای هجوم به جزایر دوردست مجمع الجزایر ژاپن ، بیندیشد.

متخصصان فیزیك هسته‌ئی دست به‌کار شده‌اند.

اگر فرجام ـ طرح مانهاتان ـ در نهایت داده‌های جهانی را عوض کند، ولی قبل از همه، چهرهٔ ژاپن را تغییر می‌دهد و اعتلا می‌بخشد (!) و چونان زایمانی پردرد، ژاپنی در طریقت علم به دنیا می‌آورد.

«آدولف هیتلر ، بسبب معجزه‌ئی (!) که اساساً از کیش نژادپرستی‌اش ، مایه می‌گرفت کمترین اشراقی بدین موضوع نداشت.» (ص۲٦٤ـ۲٦۳)

[در جملهٔ اخیرالذکر دقت کنید: مهارت وچیره‌دستی در نگارش یعنی این ... که از مشتی واژه‌های مثبت ، مفهوم منفی افاده کنید و یا باالعکس از پهلوی هم‌گزاردن چند واژه که مستقلا مفهوم اما در جمله نامفهوم ، چیزی گفته باشید، که چیزی نگفته باشید.]

«نیلس بوهر [Niels Bohr] ، دانشمند دانمارکی تبار، به‌مجرد آن‌که، اواز طریق سرویس‌های مخفی مأموردر آلمان، اطمینان حاصل می‌کند که رایش هیتلری ، کمترین ماده منفجرهٔ اتمی در زرادخانه‌اش ندارد، اینك مبهوت وآسوده‌خاطر، از روزولت می‌خواهد که برنامهٔ کار را متوقف کند: «نباید ساختن بمب اتمی ادامه پیدا کند، دیگر برای پیروزی بدآن‌نیازی‌نیست» و می‌گوید : ادامه دادن این‌برنامه‌ـ خطریك مسابقهٔ بعدی تسلیحات هسته‌ئی را در پی خواهد داشت‌که به ضرس قاطع، مقدمات یك جنگ مهیب آینده را که پایان دنیا ، خواهد بود، فراهم خواهد کرد... باید تجربهٔ شیطانی را متوقف کرد.

روزولت تا آن جائی که از حرف‌هایش سردرمی‌آورد با او موافق نیست.» (ص۲٦۹)

«اجتماع فیزیك‌دان‌های‌هسته‌ئی‌آشفته است. هریك‌می‌خواهداز باطن ضمیر روزولت سردر بیاورد» (ص۲۷۱ـــ۲۷۰)

«روزولت خود، به گفتهٔ یکی از مصاحبان نادرش ، در اندیشه‌هایش : ــ دربارهٔ اقیانوس آرام ، دربارهٔ ژاپن ، دربارهٔ آزمایش هسته‌ئی و مخروبه‌های عظیمی که باید بازسازی گردد ــ گرفتار است . پس اوهم مردی از نفس‌افتاده است.» (ص۲۷۱)

هر پژوهنده‌ئی اگر بخواهد با مفهوم دقیق استعداد و هنر سیاسی یابه گفتهٔ شرایبر، حیله‌گری در سیاست بطور اعم، ودر سیاست ایالات متحد آمریکا دردوران رهبری روزولت در فاصلهٔ ۱۹۳۹ (آغاز جنگ در اروپا) تا ۱۲ آوریل که:

«ساعت ۱۳ و پانزده دقیقه ، روزولت ، دست چپش را روی پیشانی می‌برد. گوئی یك‌درد ناگهانی میگرن عارض شده است. چند دقیقه بعد از پای درمی‌آید . خونریزی مغزی.» (ص۲۷۱)

دست یابد و با معنای همیشگی و جاودانه و ظـــریـــف «سیاس‌بـــودن» در سطح جهان آشنا شود، که روزولت با بکار بردن «همهٔ استعدادها و شهامـــت هنر سیاسی‌اش» (ص۲۵۹) چگونه ، ژاپن را به شرکت در جنگ وادار کرد تا به رغم سوگندش‌به ملت آمریکا ، توانست در جنگ اروپا مداخله کندو به جنگ وسعتی جهانی ببخشد، باید چهار فصل یادشده کتاب تکاپـــوی جهانی را چند بار بخواند، تا ضمناً مهارت و چیره‌دستی و ظرافت‌های کاریك روزنامه‌نگار مورخ ویا یك نویسندهٔ سیاستمدار را به درستی درك کند:

« روز ۲٤ آوریل، در دفتر ریاست جمهوری ، هاری‌ترومن [Harry S. Truman] ریاست‌جمهوری‌که‌بر کرسی مخصوص نشسته و صندلی فالج‌کبیررابیرون‌فرستاده‌است به نخستین‌توضیحات وزیر دفاع... گوش می‌دهد . طرح مانهاتان.» (ص۲۷۳)

«یك کمیته مشورتی مرکب از سه‌دانشمند هسته‌ئی ، سه عضو حکومتی ،، نخستین‌نتیجه‌گیری‌ئی که این کمیته تسلیم‌ترومن کرد

حائز اهمیت بسیار است:

نباید انرژی اتمی را منحصراً از زاویه نظامی ملاحظه کرد، باید در آن هم چنین برقراری رابطهٔ نوینی با جهان را دید.» (ص۲۷۳)

□

«درساعت ۸ و پانزده دقیقه بامداد (۶اوت)، در ارتفاع‌عمود بر منطقه صنعتی بندر عظیم هیروشیما ، دستگیره کشیده‌می‌شود. بمب از مخزن رها می‌شود.» (ص۳۷٤)

شهر هیروشیما بایك بمب (قدرت انفجاری۱۸۰۰۰ تن،تی‌ان.تی) منهدم شد تنها با یك بمب.

ژنرال کاوابه [Kawabe] (فرمانده ستادکل)،باورنمی‌کند. می‌گوید : بگوئید چه برسر «ارتش‌دوم» نیرومند ژاپن (که محل استقرارش دقیقاً شهر هیروشیما بود) آمده است. به اوخبر می‌دهند ، که ساعت ۸و۱۵ دقیقه صبح، دسته‌های بزرگ نفرات در داخل محوطه مشغول ورزش صبحگاهی بودند : ۳دقیقه‌بعد چیزی از آنان برجای نمانده‌بود.» (ص۲۷۵)

«یك بمب شبیه همان که هیروشیما را منهدم ساخت ، ساعت ۱۱و ۱دقیقه در بندر ناگازاکی منفجر شد.» (۲۷۶)

آری، فرانکلین روزولت ، پس از مرگش برنده شد.

□

دومین و یکی از با ارزش‌ترین افشاگری‌های کتاب تکاپوی جهانـی، روشنگری و پرتو افکندن برتوطئه پردازی مشترك گی‌موله، نخست وزیر و رهبر حزب سوسیالیست فرانسه وآنتونی ایدن نخست وزیر محافظه‌کار انگلستان: «مردانی خوش‌نیت (!) اما بدون بینش جهانی» (ص۱۸۵) برضد اولین قدرت عرب عصر یعنی جمهوری مصر ، توسط ارتش اسرائیل است. از آخرین لشگرکشی‌های نظامی غرب علیه ملت‌های جهان‌سوم که با شکستی فضاحت‌آور برای غرب بپایان رسید.

«ایده‌ئی‌بی‌نهایت شوم و خام» (ص۱۸۶) که ارتش کاملا تدافعی

اسرائیل را به ابزار کشور گشائی قدرت نظامی غرب وسرپل‌اقتصادی‌وژاندارم غرب در خاور میانهٔ عربی تبدیل کرد.

«اسرائیلی‌ها تمام همشان مصروف آن‌بود که ازبیابانی که به‌آن‌ها اعطا شده، سرزمینی بسازند ، که بتواند آنان را تغذیه کند.» ص(۱۸٦)

امّا فرانسه و انگلستان به «بن‌گوریون» پیامبر نامرسل‌یهود، دادوستدی کثیف را پیشنهاد کردند: یورش به آبراههٔ سوئز با پیوستن به ائتلاف دوجانبهٔ فرانسه وانگلستان.

آنتونی ایدن به بن‌گوریون، گفته‌بود، بدین‌سان : «از شر تنها رهبرسیاسی عرب که متضمن خطری برای اسرائیل است، آسوده خواهد شد.» (ص۱۸۷). گی‌موله، گفته‌بود: اسرائیل می‌تواند قلمروش را در زمین‌های مصر، صحرای سینا: «که این مصری های بی‌عرضه، تاکنون نتوانسته‌اند ، آن جا کاری صورت دهند.» (ص۱۸۷)، بگستراند . رهبر اسرائیل «نمی‌توانست اروپا را چنین وحشت‌زده و انتقام‌جو برعلیه [کذا]مصرتصور کند.او به راستی گمان‌می‌کردکه صفحهٔ ــ نظامی‌گری استعمار طلبی ــ برای همیشه وبطور قطع توسط دو امپراتوری (!) قدیمی ورق خورده باشد.» (ص۱۸۷). اخلاف بن‌گوریون به خوبی نشان دادند که او خوش‌بینانه به پیدایش اسرائیل می‌اندیشیده‌است. «توافق و ملاقات در انبار کثیفی در حومهٔ پاریس صورت گرفت.» (ص۱۸٦)

«درام تاریخی برای اسرائیل.

«.موله وایدن به ملت کوچك وارجمند عبری ضربه‌ئی بی‌صدا وارد کردند. آنان ازاسرائیل تصویر ــ پایگاه نظامی پیشروــ امپریالیست‌های غرب، در قلب خاورمیانه را ساختند .» (ص۱۸۸) درست نیست که از شرایبر خواسته باشیم‌اودربزنگاه مطرح کردن موضوع‌اسرائیل، گریزی‌هم‌بــه آوارگــان دردمند و بی‌خانمان وباقیماندگان «دیریاسین»ها و «کفرقاسم»هاو «تل‌زعتر»ها بپردازد. اما درست هم نیست که شرایبر «بیضه درکلاه شکسته» را بسبب این بی‌تفاوتی حقیرانه نسبت به فلسطینیان‌وجانبداری عطوفانه از اسرائیل ، درخور سرزنش و نکوهش ندانیم و کتاب تکاپوی جهانی را «تکاپوی‌جهانی»نیانگاریم

که در آن به‌ویژه دربارهٔ سرنوشت فلسطینیان، مفهوم پیش‌پا افتاده و هرچند عقلانی! این جملهٔ عربی را بکار بسته است«الحق لمن غلب» [حق‌باکسی است که پیروز است].

یکی از آشفته‌ترین ودر عین حال حساس‌ترین موضوع‌های مطرح شده‌در کتاب‌تکاپوی جهانی، مسأله‌ایران‌است‌درکنارموضوع اوپك [O.P.E.C] (سازمان کشورهای صادرکنندهٔ نفت) و چگونگی برخورد محتاطانه اما مغرضانهٔ نویسنده کتاب، باروندمبارزات پیشگامانه و طولانی ملت ایران به رهبری دکتر محمد مصدق [پیشاهنگ جنبش‌های رهائی بخش آسیا و آفریقا]، با کمپانی‌های نفتی جهان ، به منظور احرازحق حاکمیت برمنابع زیرزمینی و تلاش برای به‌دست آوردن عایدی بیش‌تراز چنگال آنان . مسأله‌ئی که شگفتا ، از فرط وضوح، ماجرای آن به‌صورتی آشفته و مبهم مطرح شده که برای خواننده فارسی‌زبان وتمامی ایرانیانی پرسش‌برمی‌انگیزدکه به پیشگامی‌خوددرمبارزه با امپراتوری منقرض بریتانیا وکمپانی‌های نفتی افتخار می‌کنند.

نیازی به گفتن ندارد که کشور ایران یکی از قدیمی‌ترین کشورهای تولیدکنندهٔ نفت خاورمیانه واز پیشگامان نهضت جهانی ضد استعماری و جنبش ملی کردن صنعت نفت بوده است.

جنبش آزادیخواهانه وضداستعماری‌ملت ایران علیه غارت کمپانی‌های نفتی و سیاست‌های استعمارگرانه غرب، درسال‌های آغازین دههٔ پنجم این قرن، نه فقط به سیادت مطلق آنان برمنابع نفت ایران پایان‌داد،بلکه موج‌نیرومندجهانی وتاریخی‌ئی را در تمام‌کشورهای محروم و ستمدیدهٔ آسیا ، آفریقا و آمریکای لاتین برانگیخت. از دستاوردهای این حرکت تاریخی، پیدایش نهضت‌های آزادیبخش و قطع سلطه اقتصادی ــ سیاسی قدرت‌های استعمارگر در این کشورها بود.

از سوی دیگر، مبارزان ودست‌اندرکاران و پروردگان نهضت ملی کردن صنعت نفت ایران ، بعدها ، مطرح کنندهٔ فکر تأسیس اوپك واز عناصر مهم پیدایش این سازمان جهانی شدند. سازمانی که برغم توطئه‌ها ودسیسه‌های گوناگون توانست باموضع‌گیری دقیق و سنجیده خود، بخشی از حقوق پایمال شده کشورهای تولیدکننده نفت را تأمین کند.

اما .پرسش این است، هنگامی که نویسنده درجای جای کتاب ، از تلاش پیگیر کشورهای تولیدکننده نفت ، به ویژه عربستان سعودی، عراق، ونزوئلا و ... برای احقاق حق‌خود، حمایت می‌کند ، چگونه است که این موضع رادر قبال ایران ندارد، وقتی خود اعتراف می‌کند که: «انقلاب‌مصدق به‌سال ۱۹۵۱ درایران جزئی جدانشدنی‌از نهضت‌های بزرگ رهائی ملی است که پس‌از جنگ جهانی، در جهان سوم رواج می‌یابد.» (ص۴۰) و هنگامی که‌نخستین‌ضربه به جهان صنعتی پس از تأسیس اوپك و زیروروشدن ژرف نسبت قوارا تحلیل می‌کند و.به بازنوشت گفتگوئی می‌پردازد که میان یکی از نمایندگان آمریکائی و زکی‌یمانی وزیر نفت سعودی رویداده است:

> «طبق اطلاعاتی که به واشنگتن رسیده است، درآخرین جلسهٔ محرمانه اوپك طرحی تهیه و به بحث گذاشته‌شده... که عبارت‌است از تحکیم موضع تولید کنندگان، در صورت بروز بحران، بـه وسیلهٔ «تحریم واقعی صدور جهانی نفت». دیپلمات آمریکائی می‌افزاید این طرح ظاهراً «حتی به تأیید پادشاه عربستان و شاه ایران هم رسیده است.». یمانی پاسخ می‌دهد که برعکس وجود چنین طرحی کاملا درست است.» (ص۷۳)

و سپس می‌افزاید : «شاه ایران که‌بیش از هرکس دیگر از **حمایـت ایالات متحد برخوردار است** برای آن‌که هرگونهٔ اندیشهٔ دوستگی یافشار علیه اوپك ازمیان برود... اعلام می‌کند: نظر شرکت‌های بزرگ، که هنوز به امتیازات مفرط خود چسبیده‌اند نمونهٔ بارزی است از استعمار اقتصادی. این شرکت‌ها باید بدانند که استعمار اقتصادی، هم‌چون خود استعمار محکوم است.» (ص۷۴)

بااین همه، بیش‌ترین سهم پیروزی اوپك وتبدیل آن‌به‌ابزاری برای‌رهائی اقتصادی جهان سوم را صرفاً در تصمیم‌ها و آینده‌نگری‌ها و اقدامات‌عربستان سعودی و کویت می‌بینند که علاوه بر نفت، دارای قدرت‌مالی بی‌حصر و مؤثر در تنبیت‌یاکاهش نرخ جهانی‌دلار هستند. البته‌خوانندهٔ هوشمندو بصیر کتاب تکاپوی جهانی پاسخ برخی از پرسش‌های خودرا در صفحه ۳۲ کتاب می‌یابد، هنگامی که شرایبر از زبان دیپلماسی انگلستان و فرانسه : «دو امپراتــوری

قدیمی» (ص۱۸۷)، ترس و وحشت سیاسی آنان را از «محبوبیت و نیروی کراماتی مصدق- که‌سی‌سال بعدهمان نیروی کراماتی رادر آیت‌الله خمینی باز می‌یابیم... و چقدر ترسیده بودیم.» (ص۳۲)، بیان می‌کند.

اما دوگانگی چندش‌آور برخورد نویسنده‌با مسائل ایران وبه ویژه نفت واوپاك هنگامی‌بیش‌تر آشکار می‌شود، که در تمامی کتاب، درزی روشنفکر اروپائی و شخصیتی سنجیده و بی‌طرف ، برای فقر واستیصال و درماندگـی جهان سوم و کشورهای دارای مواداولیه وتؤسعه نیافته، دل‌می‌سوزاند و نقش استثمارگرانه جهان غرب را که با واسطهٔ بیست‌وسه کمپانی غول‌آسای نفتی که نفت ودیگر مواد اولیه این کشورها را غارت می‌کنند ، تقبیح و نکوهش می‌کند و از این که قدرت تصمیم‌گیری دربارهٔ انرژی که‌مدت‌ها دردست شرکت- های غربی بود و هم‌اکنون دراختیار کشورهای تولید کننده است ، به ظاهر اظهار شادمانی می‌کند .اما وقتی مسأله تحریم صدور نفت از طرف کشورهای تولیدکننده به‌غرب را مطرح می‌کند، جامه روشنفکری فرانسوی را از تن‌بدر می‌آورد و لباس سیاستمدار رسن‌بازغربی را می‌پوشدو نتایج به‌اجرادرآمدن‌و عملی شدن این تهدید را از زبان یکی از کارشناسان غربی، ژان‌کلودبـالا- سئانو[Jean Claud Balaceanu] درموردکشورش فرانسه این‌گونه تصویرمی‌کند :

«یك‌لحظه تصور کنیم‌که در فرانسه‌دیگر هیدروکربور نباشد.
روی جاده‌ها دیگر هیچ چیزی حرکت نمی‌کند، اصلا به‌علت فقدان قیر و آسفالت ، جاده‌ئی درکار نیست ، شبکه توزیع ازکار می‌افتد ... نه در مزرعه‌ها تراکتور وجود داردو نه‌در آسمان هواپیما .کشتی‌ها ناگزیر در کنار اسکله‌ها لنگر می‌اندازند ایجاد گرما با سوخت مایع دیگر میسر نیست . یعنی بیش از نیمی از خانه‌ها ، ادارات و مدرسه‌ها و بیمارستان‌ها محکوم به سرما هستند.
... دیگر نایلون ، خودکار بیك، پیراهن ، جامه‌های بارانی، پارچه‌های پشمی ضدبید و صفحه‌موسیقی‌وجود ندارد...» (ص۶۰)

با این مقدمه چینی، پس‌تهدیدبه تحریم‌صدورنفت، تهدیدفاجعه‌انگیزی‌است!و درجریان جنگ‌اعراب‌واسرائیل برای‌نخستین‌باراین تهدید عملی‌می‌شود.اماکشور ایران ولیبی، تنها کشورهائی هستند که باوجود پذیرفتن طرح تهدید تحریم،

در عمل به‌آن نمی‌پیوندند. یعنی به شیوهٔ استدلال و تصور نویسنده در مورد فرانسه می‌توان‌انگاشت، مسوولان آنروز سیاست‌نفتی‌دوکشور توانسته‌اند:

«همان یك لحظه تصور کارشناس غربی را» درباره فرانسه، درباره تمامی کشورهای غربی ، تصور کنند. شگفتا از دوگانگی وریاکاری نویسنده که گویا فراموش کرده است که در صفحات پیشین ، خود از زبان یك کارشناس عضو مؤسسهٔ نفت فرانسه، پیامدهای فقدان نفت را در فرانسه‌و کشورهای غربی تصویر کرده‌است. اما برای خوشامدگوئی ودلبری ازرهبران اعراب، این‌گونه کشورایران را ناموفق باآرمان اعراب می‌شناساند:

«... بااین که تحریم صدور نفت در پشتیبانی از آرمان اعراب علیه غرب، اعلام می‌شود ، ایران و لیبی ، لحظه‌ئی جریان نفت‌کش‌های لبریز از نفت خودرا، که با آهنگی شتابان تر ، به بنادر اروپا وآمریکا می‌روند ، قطع نمی‌کنند ، حتی چند هفته‌ئی تهران و طرابلس به‌کمك شرکت‌هائی که‌هردو رااستثمار می‌کنند به بازارهای تازه‌ئی دست‌می‌یابند.» (ص۲٦)

آری با تأسیس «گروه پاریس» در سال ۱۹۷۹ که باید آن را معجزهٔ بزرگ و برگ برندهٔ کمپانی‌های چند ملیتی وکارتل‌های اروپائی واعراب و ژاپنی‌ها . انگاشت، آقای شرایبر در بازنوشت‌رویدادهای تاریخی مربوط به ایران در کتاب تکاپوی جهانی ، بی‌طرفی ونزاکت روشنفکرانه فرهنگی را به یك‌سو پرتاب می‌کندو درزی محتسبی که به‌گفتهٔ حافظ«خورد باده‌ات وسنگ به‌جام‌اندازد»، در پس بازی با کلمات واستعارات و واژه‌های چند پهلو، آن‌طور که فراخورشأن یك روزنامه‌نگار مورخ فرانسوی نیست، مبارزات ودرگیری‌های تاریخی کشور ایران را با غارتگران نفتی جهان غرب، یا انکار ویا مخدوش وباژگونه بیان‌می‌کند. بررسی‌و برشمردن موارد انتقادپذیر کتاب تکاپوی جهانی رادربارهٔ ایران به آینده‌وا می‌گذاریم و پیش ازپایان دادن به نقدکتاب تکاپوی جهانی، ضروری است به چند نکته مهم ، به‌اختصار اشاره شود:

□

نخست این‌که نویسنده خیال پردازی‌های ریاکارانه خود را دربارهٔ عصری

بیان کرده که رایانه‌ها و میکروپروسسورها و ذکاوت و هوش ژاپن‌وسرمایه‌های مالی اعراب، دنیا را بهشت‌عنبر سرشت خواهدکرد ، مسأله‌ئی است شخصی و رؤیاگونه که به تخیل آندره ژیگفریدوار نویسنده مربوط است . این‌که انفجار انفورماتیکی در بحران اقتصادی می‌تواند ، نقشی را ایفاء کند که بمب‌اتمی در جنگ‌جهانی ، تخیلی است زیبا وآرزو. وای‌بسا آرزو که خاك شده ...

واقعیت چیست؟ فقر و گرسنگی ومرگ‌های دسته‌جمعی پیشرس، متعلق به مردم کدام‌قارهٔ جهان است: کشورهای صنعتی جهان؟، کشورهای دارای میکروپروسسور و راکفلرها و توشیو دوکوها؟ یا:

«درغرب کسانی هستند که اخلاقاً تحمل‌ناپذیر نمی‌دانند، که دوسوم بشریت از کم‌غذائی دررنج‌باشند. میلیون‌ها کودك هرساله از گرسنگی بمیرند. و درهمان زمان، کشاورزان غربی ، مازاد فروش نرفته محصولات خود را در جاده‌ها بریزند . **دراروپا از وفور کره و شیر و شکر شکوه کنند.**» (ص۲۰۷)

«زیستن در مصائب کنونی، در رؤیای فوران آینده و بدینگونه در انتظار حوادث نشستن ، **توهم خود تباه سازی خواهد بود.**» (ص۴۲۲)

پس مسأله اصلی کتاب تکاپوی جهانی نه دستیابی به ابزار ریشه‌کن کردن فقر وحشتناك جهان سوم که تلاشی برای رهانیدن کشورهای توسعه‌یافته و پیشرفته از بن‌بستی است که بدان درافتاده‌اند:

«جهان صنعتی، توسعه اصلی‌اش را درسی سال گذشته، تحقق‌بخشیده است. او این توسعه را به قیمت بهره‌کشی منظم از منابع جهان سوم وبا فروش‌تولیداتش دربازارهای خودش. این دوره به فرجام خودرسیده است.

ژاپن با آمریکا و اروپا ، این دومیان خودشان، با ژاپن، درحال یك‌جنگ‌اقتصادی خشن برای‌صادرکردن از یکی به‌دیگری هستند. وضعیت همین‌است. یك‌بن بست‌تاریخی.»

برای رهیدن از این‌بن‌بست ، کشورهای توسعه یافته، یا بایدبه حالت

توسعه نیافتگی ــ پسروی ــ بازگردند ویا به‌طور جدی به تؤسعهٔ جهان سوم کمك کنند. طبیعی است که‌شق دوم برای غرب سودمند است. بنابراین اگــر جهان غرب ، بدون هرگونه دوزو کلکی به توسعه جهان سوم کمك کنند، تنها برای رهانیدن خودشان از بن‌بست‌است وبس.

پس راز ستایش‌های نویسنده از هوشمندی ژاپنی. در همگرا کردن مادی ومعنوی آنان با تمدن غرب‌است، وحمایت و عنایت به اعــراب و انگیزه تعلق خاطر سیاسی‌اش ، گذشته از قدرت مالی اعراب ، از «گروه پاریس» نشأت مــی‌گیرد و امــری نیست که بــه اثبات نیازمند باشد و خوشا کــه نشان می‌دهد، رئیس‌حزب‌رادیکال سوسیالیست چگونه در تاروپود جبر تاریــخ! اسیر است:

«در جهان انسان،، چیزی‌بیش ازانسان بود ، گریختن ورها شدن از جبر زندگی است.» (آندره‌مالرو)

اما چنان که پیداست ، نویسنده جبر تاریخ را به درستی نمی‌شناسد،او نمی‌تواند ، اتفاق‌های مهم‌تاریخ را به داوری بکشد و سره را از ناسره باز- شناسد، او بابسیاری از حادثه‌های تاریخ، سازش می‌کند وبه سروگوششان‌دست می‌کشد. پای قضاوت اندیشه‌اش ، توان عبور از هوشمندی‌وروشن‌بینی روشنفکر فرانسوی ، به‌درك واقعیات سیاسی و حقایق تاریخ را ندارد. اودر این مواقع به اعتبار جهان بینی‌مسلط‌برتفکرانسان غربی ، خالی از عاطفه‌ئی است‌که اورا به دفاع آرمان‌های باخته شده درشطرنج‌سیاست برانگیزاند مانندآرمان فلسطینان که‌در تکاپوی جهانی حتی یك صفحه به‌آن پرداخته نشده است. کاری‌که فضیلت درسیاست می‌طلبد ونه سیاست در فضیلت! در این چهره ، گویا او معنای متعهد روشنفکر پایبند به‌وجدان اخلاقی غربی را در برابر انسان و تاریخ ازیاد می‌برد. کدام یك ازچهره‌ها برازندهٔ اوست؟ محتوی کتاب می‌گوید: شرایبر به رغم نمایاندن شخصیت وهوشمندی‌خود، در بسیاری از فصول کتاب، بهت‌زده‌و سرگشته‌وپریشیده است و خود سپرده به رؤیاهای وهم‌انگیز .

قضاوتش ، شاهین ترازوئی را می‌ماند .که میان تخیل شورانگیز بی‌بنیاد انسانی و پرخاشجوئی روشنفکرانه درنوسان است وزیرکی و فطانت اودرحدی است که میسیون‌های مذهبی درکشاندن پابرهنگان عریان آفریقا به کلیسا

داشتند. مگر نه یکی از سنن سه‌گانه فرهنگ غرب، سنت انجیل است؟. مثلا گاه با لحنی سخن گفته است که حس خواننده را، از فرط برانگیختگی ترحم، فلج کرده است. برانگیختن شفقت به‌حال مردم جامعه‌هائی که درآمد سرانه‌شان از «۱۰٫۰۰۰ دلار در سوئد ـ ۱۳۰ تا ۱۰۰ دلار در فقیرترین کشورهای جهان سوم.» (ص۲۰۳) افزون تر است .

او به صراحت می‌گوید: مردم کشورهای فقیر دارای مواد اولیه ، به‌جان پریشان ایشان رحمت آرید! وبه خصوص شفقت برای ایالات متحده آمریکا، «قهرمانان استقلال ملت‌ها» (ص۱۵۱):

«اوج مسخرگی است که ... تنها قدرت‌غربی که هرگز کشوری را استعمار نکرده است سرانجام دریابد که همه‌کینه‌ها وبغض‌ها متوجه اوست. درحالی که او به تنهائی۳۰تا۴۰درصد اعتبارات مالی بانك جهانی را تأمین میکند.» (ص۲۰۰)

کتاب تکاپوی جهانی می‌گوید: در بعثت جامعهٔ ما بعد صنعتی ، دانش رایانه‌ها و میکروپروسسورها ، میراث برسرمایه خواهد شد. و این‌به‌تلویح، یعنی پیش‌گوئی‌های ، نظریه‌پردازان غربی ، که وقوع رویدادهای دیگری را پس از اعتلای سرمایه‌داری ، پیش بینی می‌کردند. کشك!

این تاریخ است‌که در بسترزمان این مکاشفات وباورها را، انگاره می‌زند و تأیید و یا انکارشان را به ثبوت می‌رساند. مهم این است‌که‌به‌گفته، نویسنده:

«امروز باغارت‌کردن سرتاسر دنیاست که انقلاب‌ها بارور می‌شود.» (ص۱۴۵)

تکاپوی جهانی، شرح حسرت شکارچیان از نفس افتاده است. زیرا شکارگاه هم‌چنان دنیای واپس‌مانده در فقر و گرسنگی ودردورنج است. و به‌گفته شرایبر ، این‌بار شکارچیان، صاحبان اصلی رایانه‌ها هستند و از این مسأله نیز بیمی به دل راه نمی‌دهد، زیرا صاحبان رایانه‌ها دیگر بخش استحاله شده‌ئی از نظام فرهنگی غرب‌اند ونه امتداد دنیای کهن ساموارئی‌ها...

تکاپوی جهانی ، اسناد غارتگری و هول و اضطراب تاریخی جهان است که به‌دست یك‌نویسنده هوشمند فرانسوی تدوین و تنظیم شده وبدست

یك روزنامه‌نگار وشهروند غربی عضو «گروه پاریس» با حریق ترحم‌انگیزی ریاکارانه ، سوخته و خاکستر شده است.

تکاپوی جهانی ، شرح سوق‌دادن زیرکانه جامعه‌های واپس‌مانده به‌گذر و جهش نورآسا از قاطر سواری به جمبوجت سواری است‌یعنی باحذف‌دوران صنعتی، وارد شدن به عصر انفورماتیك ! واین نسخه ، یعنی جهیدن از درایت به‌روایت. فلسفه‌ئی است‌که در خاور میانه و شرق دیگر جاذبه‌ئی ندارد.

تکاپوی جهانی ، منظومهٔ خشم اربابان ، از گسستن زنجیر انقیاد توسط رعایاست. و نظاره خشمگنانه جامعه‌های صنعتی ، به‌خیزش‌بطئی امـا ریشه‌دار جامعهٔ بردگان قرن بیستم و نیز حسرت خوردن بربی‌رحمی طبیعت و مرحمت خداوند که ، چرا این‌همه موهبت و نعمت‌را، درست در زیر سرزمین‌های فقیران و گرسنگان نهان کرده‌است:

«این کشورها ، قدرت نفتی را که طبیعت به‌آنان ارزانی داشته ، در تملك دارند و چندتائی درمیان آنان ... به اربابـان قدرت مالی تبدیل شده‌اند.

پس دو کلید اقتصاد از پا درآمدهٔ‌جهان، یعنی انرژی‌وسرمایه دردست آن‌ها است. درمیان دست‌های ناتوان‌شان.» (ص۱۱ــ۱۰)

«کشورهای نفت خیز، کشورهائی هستند ، عقب‌مانده ، بـا تمامی ضعف‌های اقتصادی، اجتماعی انسانی وسیاسی حالت عقب‌ـ ماندگی، که هیچ‌آمادگی ندارند (!) این ثروت سرشاری که هر روز از سراسر جهان به‌سوی آنان سرازیر می‌شود، به‌نحوی معقول و مؤثربه توسعهٔ آفریننده، مبدل گردانند.» (ص۱۲۹)

«در سال ۱۹۵۰ ، کمیسیون پالی [Paley] ... ازسوی‌ترومن رئیس جمهور آمریکا مأمور می‌شود تا احتمال ــ وابستگی ایالات متحد به خارج را در زمینهٔ مواد اولیهٔ مهم بررسی کند. گزارش این کمیسیون ... سال بعد تسلیم می‌شود:قبل از بیست‌سال (۱۹۷۰) آمریکا استقلال خودرا ، از لحاظ انرژی از دست خواهد دادو ناگزیرخواهد شد، نفت موردنیاز خودراازخاورمیانه‌واردکند.» (ص٦۸).

تکاپوی جهانی باوجوداین که می‌داند نه فقط ایالات متحد آمریکا بـا قدرت وحشتناك نظامی‌اش ، بلکه تمام نظام‌های صنعتی غرب به نفت خاور میانه نیازمندند، اما تنها غرب را شایستهٔ ثروت و قـدرت و رفـاه وتنعم و افزونی شیر و شکر و گوشت و مسکن و مناسبات اجتماعی معقول و حتـی دموکراسی می‌داند و با علم کردن بی‌رویه انفورماتیك، به‌خورد رهبران‌فکری و سیاسی جهان واپس مانده و تؤسعه نیافته می‌دهد که صنعتی شدن به سود شمانیست . مفهومش این‌است که اگر کشورهای جهان سوم هم صنعتی بشوند، پس کالاها و فرآورده‌های تکنولوژیکی بیست کشور صنعتی جهان درکدام بازار به فروش برسد تادرآمد سرانه آنان از مرز ۱۰٫۰۰۰ دلار تجاوزکند واز فرط مواد غذائی پرکالری اکثریت مردم کشورهای توسعه‌یافته به‌سوء هاضمه بیافتند. در چنین مواقعی است‌که تکاپوی جهانی‌به‌ابزار فـرهنگـی خرفت کردن مردم کشورهای‌جهان‌سوم بدل می‌شود ونویسندهٔ آن، فراموشکار، سردرگم آشفته و رسن‌باز. و چنین خصیصه‌هائی با ادعای اودر دیباچـه کتاب متناقض است‌که : مخاطب من، همه‌کس و همهٔ جهان است. تکاپـوی جهانی ، نخواسته یا نتوانسته است، براین پرسش‌اساسی، پاسخی عقلانی‌وقانع‌کننده بدهد که چرا قیمت نفت از سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۷۰ بین یك دلار و۲۰سنت‌تا یك‌دلارو۸۰ سنت بوده ، اما قیمت کالاهای صنعتی گاه‌تا ۱۰۰۰٪ بـرابـر افزایش یافته‌است، یعنی‌کشورهای صنعتی وتولیدکنندهٔ کالا ، قیمت‌های‌خودش را با آهنگ تورمش افزایش داده وقیمت های فروشندگان مواد اولیه رادر طول ۷۰ سال ثابت نگاهداشته است. و چنانچه کشورهای تولید کننده نفت، استرحاماً درخواست تجدید نظر در بهای نفت را داشته باشند ناگهان آقای سناتور ویلیام فولبرایت از آن سوی جهان می‌فرماید :

« امروزتولیدکنندگان عرب نفت ، قدرت نظامی ناچیزی دارند. آن‌ها چون غزالان در جنگل درندگان هستند . ما بـایـد به‌عنوان دوست این مطلب‌رابه‌آن‌ها یادآورشویم . اگرآن‌ها واقعاً تعادل اقتصادی و اجتماعی قدرت‌های بزرگ‌به ویژه مارا برهم بزنند ، خطرات هولناکی در انتظارشان خواهد بود. »(ص۹۲)

اما آیا واقعاً تولیدکنندگان نفت هستند که تعادل اقتصادی، اجتماعی قدرت‌های بزرگ و به ویژه آمریکا را برهم می‌زنند یا «**یك بررسی جامع در ایالات متحد آمریکا توسط بنیاد ملی علم**» Nationat Science Foundation درباره این‌که ، معلوم گردد ، در پنجاه سال گذشته عامل عمده‌ترقی اقتصادی آمریکا چه‌بوده است، به‌عمل آمده است و پاسخ بررسی بطور خلاصه این است: **نوآوری فنی.**

مطابق گزارش بنیاد مذکور ، رشد اقتصادی آمریکا از سال ۱۹۲۹ به بعد تا میزان ۵۰ درصد در گرونوآوری بوده است.» (ص۲۹٤)

«پدیدهٔرکود در مجموع صنایع آمریکائی نتایج ویرانگرانه‌ئی دارد . رشد اقتصادی‌که در جریان دو دههٔ اخیر هرگز از ٤درصد در سال کمترنبوده،درابتدای سال‌های ۷۰ به زیر ۳درصد افتاده، سطح زندگی در آمریکا که تا سال ۱۹۷۲ **همیشه‌اول** بوده ، درسال ۱۹۷۹ به پنجم تنزل یافته‌است.» (ص۳۲۳)

«ایالات متحد، نخستین نشانه‌های بیماری انگلیسی را بروز می‌دهد.

ضعف نیروی تولید ، پس نشینی در بازار جهانی ، تنزل مهارت‌های حرفه‌ئی کاهش بودجه تحقیق. **ایالات متحد** نیز چون **بریتانیای کبیر**، تدریجاً **تلاش‌تحقیقاتی‌خودش** رادربخش‌های‌مربوط به دفاع ملی متمرکز کرده است.» (ص۳۲۵)

«زمان پندارها به سرآمده‌است... بحران‌نفتی به بافت اجتماعی همه دموکراسی‌های صنعتی آسیب رسانیده است

وعلت اصلی این امرنه‌بوجود اوپك ونه استراتژی شوروی، بلکه **بی‌سیاستی آمریکا است... گوئی این کشور بزرگ** که این **همه ایثار کرده، این همه مسئولیت به عهده گرفته، این‌همه شگفتی** آفریده ، این کشور بزرگی که بار دنیا را به دوش کشیده ، **ناگهان از نفس افتاده است»** (ص۱۱۵)

«**گوئی** این کشور ، که البته آخرین کشوری است‌که از

بحران انرژی آسیب می‌بیند در واپسین مرحله، روی **قدرت نظامی** خود حساب می‌کند. گوئی **بزرگ‌ترین دموکراسی جهان، ناگهان از پویائی بازمانده است.**

وطبق آخرین برآورد «بررسی زمین‌شناسی ایالات متحده [US Geological Survey] مجموعهٔ ذخائر نفتی این کشور ۲۸ میلیارد بشکه است ــ یعنی با آهنگ کنونی مصرف ــ جمعاً برای ۹سال کافی است.» (ص۱۱۶)

آهنگ کنونی مصرف یعنی چه ؟

«امروز دردنیا هرروز ۳۶۲ میــلیون دستگاه وسیله نقلیه در حرکت است. اتحاد جماهیر شوروی با **۲۵۰** میلیون نفر سکنهٔ خود، جمعاً ۳میلیون دستگاه اتومبیل سواری دارد. آمریکا با /**۲۲۰** میلیون نفر سکنه **۱۱۵** میلیون دستگاه!» (ص۱۲۸)

«**۴۰** درصد کل اتومبیل‌ها در اختیار آمریکا، **۳۰** درصددر دست اروپا ، **۱۸** درصد درکشورهای‌صنعتی ، **۱۲** درصد در اختیار ۳ میلیارد سکنهٔ جهان سوم.» (ص۱۱۸)

«طی یك سال گذشته (۱۹۷۹) **آمریکائی‌ها** با اتوموبیل‌های خود، ۱۹میلیاردکیلومتر راه پیموده‌اند و هرروزه **۱۰درصد کل تولید نفت جهان را مصرف کرده‌اند**» (ص۱۱۹)

بــاتوجــه به ارقام و آگاهی‌های یادشده معلوم شد که آیــا کشورهای تولید کننده نفت عرب و غیر عرب هستند که **تعادل اقتصادی، اجتماعی** آمریکا و جهان غرب رابرهم‌می‌زنند یا **رکود** و فقدان **نوآوری علمی** وتنعــم و رفاه طلبی و مصرف‌زدگی آمریکا؟:

«آمریکائیان فکر می‌کنند بلانازل شده و آنان گرفتارند. هیچ شورو اشتیاقی برای اقدام به کارهای نوین دیده نمی‌شود.

هرکس در هرجاهنت جیره‌خوار نظــام شده است» (ص ۳۷۷ــ از سخنان جامعه‌شناس فــرانسوی، میشل کــروزیــه [Michel Crozier].)

□

اکنون هنگام آن فرارسیده است که از مؤلف کتاب به عنوان برگزیده

نخبگان کشوری که‌در تاریخ گذشته‌شان «فرمان نانت[۳۱]» و جنگ‌های داخلی فلاخن[۳۲] [Guerresde de La Fronde] راداشته‌اندوبه‌اعتقادفرانسویان‌این‌کشور: «به‌وجود آمده استو این نقش را پذیرفته‌است‌که توطئه‌های دیگران‌را خنثی کند و با سلطه‌جوئی‌ها مبارزه کند» (ژان ژیرودوـ یادداشت های پراکنده پاریس) پرسیده شود، چرا در گفتن حقیقت دربارهٔ ایران طفره رفته اید. شما که داعیه داریدکه‌این‌کتاب : «پرده از روی وقایع ناشناخته ولی اساسی برمی‌ـ دارد که کافی است آن‌ها را بازگو کرد.» (ص۱ مقدمه). شما که می‌دانید ، تمام کشورهای تولید کننده نفت عرب‌نیستندایران[۳۳]، ونزوئلا ، مکزیك، اتحاد جماهیر شوروی (دومین کشور صادرکننده نفت) عرب‌نیست، پس‌چرا هنگامی، که شحنهٔ جهانی غرب ، تازیانه انتقام برکف، نطع‌کیفر گردنکشان را گسترده‌تا بلندپروازی و افزایش بی‌رویه قیمت نفت، یا تحریم صدور نفت به غرب را پاسخ گویدوقهرش، گرد ازقعردریا برمی‌انگیزد و هرملتی را که طریق بغی وعدوان بپیماید، به نابودیش‌همت می‌گمارند اساکت نشسته ، یا حداکثر به‌طور ضمنی آنرا تأیید می‌کنید؟

شما آقای شرایبر ، چرامانند «فرانك‌های مسیحی ادوار اولیه قرون وسطی به ایران می‌نگرید که وقتی جنگ‌های صلیبی درگرفت ومسیحیان متعصب را، به‌کشورهای اسلامی سرازیر کرد، همه‌کشورهای اسلامی‌راکه ایـران هم‌جزو آن‌هابود، سرزمین کفار و دشمنان مسیح تلقی کردند،هرچند ایرانیان ازآن حادثه نیز به سلامت جستند، زیرا از میان همهٔ فرزندان شرق، زردشت نخستین کسی‌بود که غرب اورا پذیرفت»[۳۴] و حالا کشور ایران با جنگ‌ناخواسته وحشیانه، **کیفرمشارکت** در برهم زدن تعادل اجتماعی، اقتصادی جهان غـرب را مـی‌بیند یا آن‌گونه که قلمـداد کرده‌ایـد : نامـوافـق بودن**باآرمان اعراب** در پشتیبانی از تحریم صدور نفت به جهان غرب ؟ و یا هیچکـدام تنها آن‌چه آقای آندره فونتین [Andre Fontain] در کتاب یك بستر و دورؤیـا فرموده است:

«... حالا فقط یك نفر با عنوان امپراتور در جهان باقی‌مانده است واو هیروهیتو است که از صورت یك بت زنده ، مبدل بـه پادشاه مشروطه ژاپن گردیده و با سرگرم کردن خود به زیست

شناسی دریائی ، عمرش را در آرامش سپری می‌کند.»[۳۵]
وبه راستی مشکل اساسی غرب در قبال کشورهای تولیدکننده نفت چیست؟
مشکل اساسی جهان بهره‌ور از عقلانیت تاریخی ومنطق خردگرا در رویاروئی با محروم‌ترین و فقیرترین مردم جهان ، یعنی صاحبان اصلی مواد اولیه واز آن‌شمار نفت کدام است.
تکاپوی جهانی از زبان ژرژ کلمانسوی فرانسوی (Georges Clemenceau) پاسخ می‌دهد:

«ازاین پس برای ملت‌ها و خلق‌ها ، یك قطرهٔ نفت، ارزش یك قطرهٔ خون را دارد..» (ص۶۱)

□

برگردان متن کتاب تکاپوی جهانی به زبان فارسی روان ویکدست است. نثر چابك نویسنده و تسلط کافی مترجم (آقای عبدالحسین نیك‌گهر)، تلفیق خجسته‌ئی از یك کار فرهنگی با ارزش را پدیدآورده است،
موارد اندکی چون جایگزین شدن «نمود» به جای فعل «کرد»، یعنی پیروی از غلط رایج ! ویا استفادهٔ قابل گذشت از ترکیب نادرست: «برعلیه»را بی‌گمان بایددرازاءکوشش ستودنی و مأجورآقای نیك‌گهر ازیاد برد.ترجمه‌ونشر کتاب‌هائی چون تکاپوی جهانی باوجود کم‌و کاستی‌های گونه‌گون آن ، همزمان ساختن ذهن و اندیشهٔ کتابخوان فارسی‌زبان با مسائل مختلف مطرح زمانه‌ماست. کاری که ارج و اهمیت آن را غبار گرفتگی پنجره‌های بسته آگاهی‌های روز، به روشنی‌بیان می‌کند.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شیوهٔ نگارش متن فارسی کتاب تکاپوی جهانی، بهره‌گیری فراخور و معقول از واژه‌های اهلیت یافته فارسی و نهادن آن‌ها در برابر واژه‌های فرنگی است. ای‌کاش در چاپ سوم کتاب، مترجم ارجمند ، بدنبال بخش کتابشناسی ، فهرست اعلام را می‌افزود.

***

پانویس ها

۱ـ چرا شهروندان کشورهای غربی به راه خطا رفته‌اند؟. این توضیح به‌ویژه برای هوشمندان افسون شده‌ئیست که با مطلق‌انگاری ، می‌پنـدارنـد، جهان غرب یکسره «مقام عقل‌و استدلال و اتکاء بشر به‌درایت خود و داشتن ذهنی منطقی و شکاك و استدلالی است.» (ص۱۱ـ گشت‌ها، چند مقاله: داریوش آشوری) و «از آنجاکه اروپائیان در عصر جدید پرچمدار تفکر و شکل‌دهنده‌ی جهان بوده» (ایضاً) وانسان در تمدن جهان‌غرب، «اسم‌اعظمی است که کل ارزش‌های این تمدن ازآن سرچشمه می‌گیرد... و این انسان نوعی کل، که کل صفات نوعی انسانیت دراو مندرج است، دانای توانائی است که دارای **ارادهٔ مختار** است وهمه‌چیز باید در برابر **ارادهٔ** او سرفرود آورد.» (ص۱٤ـایضاً).
پرسش این است: چرا شهروندان‌کشورهای غربی درنظرسنجی ویا همه‌ـ پرسی ، مخالفت قاطع خود‌را با اعطای کمك دولت‌هایشان (جهان غرب)، به کشورهای توسعه نیافته جهان‌سوم، (کشورهای درگیر در آشوب و طغیان وتلاطم‌های اجتماعی وسیاسی)، اعلام کردند ودر داوری خودراه خط رفته‌اند.

این‌که در اصل ، شهروندان کشورهای غربی حق داوری دربارهٔ سرنوشت کشورهای جهان سوم دارند، یانه، بحثی دیگر است اما، نظر ـ سنجی مجلهٔ آلمان غربی (اشترن ـ Stern) ورفراندوم دولت سویس، هردو در سال ۱۹۷۹ میلادی است که مقارن است با یکی از عظیم‌ترین وپرماجراترین بحران‌های سیاسی ، اجتماعی برخی از کشورهای جهان سوم، در دوران‌پس از جنگ دوم جهانی . و پرواضح است‌که رسانـه‌ـ های گروهی (یعنی ابزار افکار عمومی سازی) جهان غرب ، با چه شدت وقوت و ترفندها و شگردها و کنش‌گزاری‌هائی قبل‌از سال ۱۹۷۹ وقوع برخی رویدادها را در این منطقه از جهان پیش‌بینی کرده بودند!و نیز اتفاقات رخ‌داده در آن سال را، به وجهی که شاید و باید نتایج سیاسی مطلوب ،ازآن عاید شود، به «خورد» افکار «شهروندان در مقام عقل! کشورهای غربی» دادند ، به نحوی که افکار عمومی مردم‌کشورهائی که بایست علی‌الاصول دارای «ذهن منطقی وشکاك‌واستدلالی» باشد، در موضع منفی نسبت به‌کشورهای توسعه‌نیافته جهان سوم قرار گرفتند .

بنابراین چنانچه همان پرسش‌ها در مقطع زمانی دیگری (به‌جز سال ۱۹۷۹) برای شهروندان کشورهای غربی مطرح می‌شد و افکار عمومی مردم آن کشورها زیررگبار شوک‌های روانی- تبلیغاتی ، و اخبار حیرت- آور ، قرار نمی‌گرفت. بدون تردید ، پاسخی جز آن چه به نظر سنجی وهمه‌پرسی یادشده دادند، اعلام می‌کردند. ویعنی جناب جهان غرب که مارشال مك‌لوهان دارد، راه بهره‌گیری تأثیر گذارنده از وسائل ارتباط جمعی برای حقنه کردن طرح‌های سیاسی‌اش را هم به خوبی بلداست. وچه نیك گفته‌است، دربارهٔ نقش جادوئی رسانه‌ها: (رولان بارت: «بین نام‌گذاری و قضاوت فاصله‌ئی وجود ندارد.» — هربرت مارکوز : انسان تك‌ساحتی — ترجمه دکتر محسن مؤیدی- ص ۱۲۶)

۲ — «میکروپروسسور : [Micro Processeur]، یك‌رایانهٔ (کامپیوتر) کوچك وکامل و برنامه‌ریز است. برنامه‌های آن برروی یك چیپس [Chips] پولکی به وسعت یك‌میلیمتر مربع از سیلیسیوم [Silicium] حك می‌شود. ماده سیلیسیوم فراوان‌ترین عنصر در طبیعت است. همراه با اکسیژن، ماسه‌های ساحلی کویری، قعر اقیانوس‌ها و قشر زمین را تشکیل می‌دهد.» (ص ۲٤۳ کتاب تکاپوی جهانی).

۳— فرانسیس رابله: [Francis Rabliais]— (۱۵۵۳ — ۱٤۹٤ میلادی)، نویسنده و متفکر انسان‌دوست فرانسوی

٤— میگوئل‌سروانتس: [Miguel de Carvantes] (۱٦۱٦— ۱۵٤۷م) ، اسپانیائی ، مصنف «دون‌کیشوت»

۵— ژول میشله : [Jules Michelet]— (۱۸۷٤ — ۱۷۹۸م) ، سیاستمدارو مورخ وادیب فرانسوی .

٦ — هربرت مارکوز : [Herbert Marcuse] — (۱۸۹۸م)، متفکر بزرگ فلسفـه معاصر مغرب زمین، که در زمینهٔ اعتقاد به مفهوم اصالت بشر (اومانیسم — Humanisme)، و نقد نظری جهان‌سرمایه‌داری ، هم تراز فیلسوفان و نخبگانی چون : کارل یا سپرس — مارتین هایدگرو... است.

۷— هربرت مارکوز : انسان تك ساحتی، ترجمهٔ : دکتر محسن مؤیدی- (ص٢٤ — ۱۷)

۸— آندره فونتن [Andre Fontain]— یك‌بستر‌ودورؤیا—ترجمهٔ،عبدالرضا هوشنگ مهدوی — نشرنو— تهران — ۱۳٦۲، ص۷۵.

۹ ــ بحران‌های بزرگ جهانی پس از جنگ جهانی دوم جهانی عبارتست از: بحران آذربایجان ایران ــ بحران برلن ــ بحران کره ــ بحران جنگ اعراب و اسرائیل ــ بحران برلن ــ بحران کره ــ بحران موشکی کوبا ــ بحران جنگ ویتنام ــ بحران افغانستان ــ بحران گروگان‌گیری در ایران ــ بحران جنگ عراق با ایران ــ بحران لبنان.

۱۰ــ (بانگاهی سریع به سیر حوادث بیست‌سال گذشته (۱۹۸۳ــ۱۹۶۳) که بخشی ازآن را دورهٔ دتانت، [DETENTE]ــ (یك واژهٔ فرانسه است که در اصل راحتی، و آرامش معنی می‌دهد، ولی در اصطلاح سیاسی آن‌را تنش‌زدائی ــ تشنج‌زدائی ، یا حالت تفاهم و آشتی معنی کرده‌اند.) نام نهاده‌اند، می‌توان به علل بحران کنونی روابط ابرقدرت‌ها، پی‌برد. درواقع موشکی کوبا، (به گفتهٔ : آندره فونتن ــ زور آزمائی بین خروشچف وکندی ا ــ «ص۱ مقدمه: یك بسترو دورؤیا»، درسال ۱۹۶۲ که آمریکا و شوروی را تا آستانهٔ یك جنگ اتمی پیش‌برد، ... نه فقط خطر فاجعهٔ یك‌جنگ اتمی را تامدتی طولانی ازمیان برد، بلکه ... زمینهٔ مساعدی برای تفاهم و نزدیکی آمریکا و شوروی فراهم ساخت. نخستین ثمرهٔ این تفاهم ، امضای قرارداد منع آزمایش‌های اتمی درجو زمین و فضا ودریا در ۲۵ ژوئیه سال ۱۹۶۳ بود) ــ «ص۲۱ــ۲۰ سقوط ۸٤، نوشته : پل‌لوانتن». آندره‌فونتن تعبیر جالبی از تشنج ــ زدائی یا سومین دورهٔ طولانی آرامش بین شرق و غرب دارد: (...فرق میان جنگ سرد وتنش‌زدائی به مفهوم امروزی آن هنوز کاملا روشن نشده است. افلاطون در کتاب فدون می‌نویسد: «وقتی خداوند خواست دو دشمن دائمی یعنی دردولذت را باهم آشتی بدهد. دم آن‌دورا به یکدیگر گرمزدا». (ص۲مقدمه ــ یك بستر ودورؤیا).

۱۱ــ «چین هم چون هیولای دهشتناکی است‌که درخواب فرورفته . بهتر است ، هم‌چنان درخواب باشد زیرا ، هنگامی که بیدار شود ، دنیا را به لرزه درخواهد آورد.». (ص۲۰۶ ــ جنگ حقیقی : ریچارد نیکسون رئیس‌جمهور اسبق آمریکا ــ ترجمه دکتر جعفر ثقه‌الاسلامی ــ نقل‌قول تنگ‌شیائوپینگ [Teng. Hsiaoping].)

۱۲ ــ آندره زیگفرید [Andre Sigfried]، عضوفرهنگستان‌فرانسه،سلف‌آقای شرایبرــ کتاب‌روح‌ملت‌ها،[L'Amedes Peuples]،ترجمهٔ‌احمدآرام‌ــ

ص، ۱۷۰ برهذیان ها و نظریه‌های تحقیر آمیزپژوهندگان ونویسندگانی از ایندست. یکی از ایرانیان دانشمند: امیرمهدی بدیع ، در کتاب: یونانیان و بربرها (ترجمه احمد آرام) پاسخ دقیق وشایسته داده است.

۱۳ ــ نامهٔ علوم اجتماعی ــ از انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی ــ دورهٔ ۱ــشمارهٔ ۳ ، بهمن ۱۳۴۸ ــ ص۱۷۶ ــ گاستون بوتول ــ ترجمهٔ: عبدالحسین نیك‌گهر:«ناپلئون خداوند جنگ».

۱۴ــ هنگامی که از «جهان غرب» سخن گفته می‌شود، سه مفهوم متفاوت، به ذهن متبادر می‌شود:

الف ــ: جهان غرب که بخشی از قدرت جهان و بلوك‌بندی سیاسی‌ئی است، در کنار بلوك بندی سیاسی واژهٔمرکب‌دیگری‌به‌اسم: «جهان شرق» .

ب ــ: جهان غرب، مشعر بر مفهومی است‌که واژهٔ اروپائی آن (Occident)است، در برابر واژهٔ اروپائی شرق(Orient که جهان‌بینی مارکسیسمــ باماهیت فلسفی آن، وبا هر تعریفی که در اثبات یا تحدید کارآمدی آن بکاررود ــ بخشی است از مقولهٔ شناخت همین «جهان غرب»، واز لحاظ فلسفی و علمی تحلیل و توجیه پذیر.

ج ــ: «غرب»به عنوان مفهومی‌رمزی و کنایی ، در ادبیات‌فارسی و عرفانی ایران : (... یامغرب‌به‌عنوان رمز ابهام ، تاریکی، غروب آفتاب حقیقت، دور افتادن‌ازحق و حقیقت‌وفرورفتن درظلمت آمده است. این‌رمز که به مجاز از گردش روزانه‌ی خورشیدو برآمدن وفرورفتن آن گرفته شده ، گاه در بعضی آثار ، معنای صریح جغرافیائی نیز یافته است، که اشاره به دونوع بینش بشری داردکه سرچشمه‌ی یکی‌یونان‌استو فلسفه آن و سرچشمه‌ی دیگری سرزمین‌های آسیائی وحکمت آن.

دراین معنا ، شرق مظهر بینش عرفانی ودینی وتوجه‌به باطن ودلْ و صفا و روشنی در پرتو تابش نور حقیقــت عالم.)ــ «ص۱۱ــ گشت‌ها،چندمقاله : داریوش آشوری».

۱۵ــ هوانورد فرانسوی (۱۹۳۶ ــ ۱۸۷۲م) که نخستین‌بار در سال ۱۹۰۹ ، با هواپیما از روی دریای مانش عبور کرد

۱۶ــ هوانورد آمریکائی که در سال ۱۹۲۷ ، برای نخستین‌بار ، یکسره از آمریکا به فرانسه‌برفراز اقیانوس اطلس ، پرواز کرد.

۱۷ ــ برتون وودز، کنفرانس بین‌المللی است‌که در برتون وودز در ایالات متحد در ژوئیه ۱۹٤٤ برای بحث دربارهٔ نظام پرداخت‌های بین‌المللی‌تشکیل شد. از نتایج آن تأسیس صندوق بین‌المللی پول وبانك بین‌المللی ترمیم وتوسعه است

۱۸ ــ اورو دلار یا دلار اروپائی ، دلارهائی است‌که توسط افراد و مؤسسات خارج‌ازایالات متحده نگاهداری می‌شوند.

۱۹ــ ایضاً، کتاب روح ملت‌ها ــ آندره زیگفرید‌ــ ترجمهٔ احمد آرام.

۲۰ ــ «**بهترین شرقیان** ، به‌طور متوسط ، از لحاظ کارآمدی ، **ارزش‌حقیرترین غربیان** را ندارد.» :(ایضاً ــ روح ملت‌ها ص ۲۲۲)

۲۱ ــ درنظریات‌جهانی ژئوپولتیك [Geopolitik]، سیاست جغرافیائی یابررسی روابط و تأثیر محیط و جغرافیایی سیاسی در قدرت ملی، درآغاز قرن‌بیستم، دانشمندی انگلیسی به‌نام: سرهالفور مکیندر [Sir Halford MacKinder] ــ (۱۹٤۷ــ۱۸٦۱م)،نظریه:هارتلند [Heartland] خودرادربرابرجغرافی‌دان دیگری به‌نام آلفرد ماهان [Alfred Mahan] (۱۹۱٤ــ۱۸٤۰)، مطرح کرد.ماهان‌معتقدبودکه لازمهٔحکومت‌بردنیا،تسلط بردریاهاست. مکیندر: «نظریه معروف خود را این‌چنین ارائه داد: هرکس براروپای شرقی تسلط یابد برناحیه‌هارتلند نیز مسلط خواهد شد ، هرکس بر هارتلند تسلط یابد برجزیرهٔ جهانی مسلط خواهدشد.هرکس که برجزیرهٔ جهانی تسلط یابد، حکومت دنیا را بدست خواهد گرفت.» هارتلند از نظرمکیندر: «شامل سراسر روسیهٔ اروپا تا دریای بالتیك‌ــ قسمت‌های قابل کشتی‌رانی دانوب وسطی و سفلی ــ دریای سیاه‌ــ آسیای صغیر ــ ارمنستان ــ **ایران** و مغولستان است.» (اصول و مبانی جغرافیای سیاسی: درهٔ میرحیدر ــ انتشارات دانشگاه تهران‌ــ ۱۳٤۷ ــ ص ۲۷ــ۲٦)

۲۲ ــ [. چوئن‌لای، اشراف زاده‌ی چینی ، که توانست کشورش را ازتلاطم انقلاب فرهنگی نجات دهد، با اشاره به یك ضرب‌المثل قدیمی چینی می‌گفت : ــ دوابرقدرت در یك بستر می‌خوابند ولی رؤیاهای متفاوت می‌بینند‌ــ]ــ (ص۲ مقدمه : یك بستر و دورؤیا)

۲۳ــ حذف واژهٔ (فارس) از نام تاریخی خلیج فارس ، آن‌هم از سوی رئیس

جمهوری ایالات متحده‌آمریکا ، جز کرنش در برابر برخی رهبران سبکسر کشورهای عربی ، تعبیر دیگری ندارد. ای‌کاش آقای جیمی‌ـ کارتر، همراه آموزش‌هائی که از آقای برژینسکی در زمینهٔ مسائـل بین‌المللی فرامی‌گرفت، فهرست اسامی صحیح مناطق جغرافیائی جهان را نیز می‌آموخت.

۲۴ ـ میکرومگاس ، نام داستانی‌است نوشتهٔ‌ولتر، که از دوجزء Micro به‌معنی کوچك و Megas ، به معنی بزرگ ترکیب‌شده‌وبه مفهوم نسبی‌ونسبیت، در ارزش نهادن بکار می‌رود.

۲۵ـ آندره مالرو [Andre Malraux] ـ(۱۹۷۶ - ۱۹۰۱م)، یکی‌ازنامدارترین نویسندگان تاریخ ادبیات معاصر فرانسه و جهان : «مالرو، یعنی حکمت جوشان ودرون‌نگر شرق وخردومنطق‌تحلیل‌گرغرب ، آمیزه‌ئی رضایتبخش از فرانسه ودنیا » (لوموند ـ نوامبر۱۹۷۶)

۲۶ ـ سن‌ژوست : [louis Antoine leon Sait-Just]ـ۱۷۹٤ـ۱۷٦۷م)، سیاستمدار فرانسوی ، ملهم از اندیشه‌های فلسفی قرن هیجدهم ، ستایشگر «روبسپیر» [Robespierre]،خواهان یك‌جمهوری‌برابری‌گراوپرهیزگار هوادار ترور، به‌گمان آن‌که ترور شالودهٔ تقوا وپرهیزاست، بنای یـك جمهـوری آرمـانی را طرح کـرد که منابـع اقتصادی و معنوی‌اش، بایـد از زمین تأمین شود . توزیع ثروت‌هـای ملی را میـان بینوایان توصیه می‌کرد . در ژوئیه ۱۷۹٤ ، همراه روبسپیـر فساد نـاپذیـر، سرش زیر گیوتین رفت‌ـ (افسانه شکستهٔ‌مالروـ‌ترجمه‌حسین مهری ـ ۱۳۵۷ ـ انتشارات توس‌ـ ص۵۸)

۲۷ـ از مقالهٔ ماکس‌گالو [Max Gallo]، (سخنگوی‌کنونی‌دولت‌سوسیالیست فرانسه) در مرگ آندره مالرو، باعنوان: خطسیر مالروـ‌اکسپرس شماره ۲۹ نوامبر ۱۹۷٦ ـ افسانه شکسته مالرو.

۲۸ ـ ژان مولن [Jean Moulin] ـ(۱۹٤۳ـ۱۸۹۹م)،میهن‌پرست‌ومبارز دلیر فرانسوی، که به‌عنوان،استاندار اورولوار [Eure-ET-Loire].درژوئن سال ۱۹٤۰ ، به مقابله باآلمان هیتلری برخاست ، سپس به لندن رفت ودرسال ۱۹٤۳ باچتر در فرانسه فرودآمد. درسال ۱۹٤۳ ، درپاریس به عنوان نخستین‌رئیس شورای ملی نهضت مقاومت برگزیده‌شد و به دام گشتاپو افتاد. ژان‌مولن در قطاری که اورا به آلمان می‌برد،درگذشت خاکستر جسدوی درسال ۱۹٦٤ به «پان‌تئون»آرامگاه جاودانگان فرانسه

منتقل شد. (افسانه شکسته مالرو: حسین مهری ــ ص٤٤).

۲۹ــ کلام آندره مالرو ــ مقاله ماکس گالو.

۳۰ــ سلسلهٔ جنگ‌های زورمندان جهان در قرن بیستم، نخست با مبارزه روسیهٔ تزاری و ژاپن برسر تسلط بر نواحی خاور دور به ویژه منچوری و کره آغاز شد: «ژاپن در ۹۵ ــ ۱۸۹٤ با امپراتوری چین جنگیدوپس از شکست قاطع آن کشور، کره و فرمز و شبه جزیرهٔ لیائوتونگ liaotung را که در جنوب منچوری‌قرار دارد و شامل بندر سوق‌الجیشی پرت‌آرتور [Port arthur] است‌از چنگ‌چین‌بدرآورد. ولی پس ازآن پیروزی، روسیه، با حمایت فرانسه و آلمان، در روابط چین و ژاپن مداخله کردو نگذاشت که‌ژاپن متصرفات را ضمیمهٔ خاك خود کند...» همین امر مقدمات برخورد دوقدرت زورمند آن روزگار رافراهم ساخت تااین که سرانجام «شامگاه هشتم فوریه ۱۹۰٤ (ژاپن) ناگهان به ناوگان نظامی روس در پرت آرتور حمله کرد و جنگ را بی‌اعلان جنگ آغازکرد...» وبا پیروزی‌های پی‌درپی ... «درماه مه ۱۹۰۵طی نبردی که در تنگهٔ تسوشیما [Tsushima] درگرفت، ناوگان بالتیك روس را که آخرین کشتی‌های جنگی آن کشور بشمار می‌رفت، درهم شکست و از میان برد» (ص۹ــ۷ کتاب اخگر انقلاب‌ها ــ کاوه دهگان ــ ۱۳۵۷).

۳۱ــ فرمان نانت: «فرانسویان نیمهٔ اول قرن هفدهم که هنوز آشفتگی‌های دوره رنسانس را بیاد داشتند ... جنگ‌وخونریزی آنان رابه‌ستوه آورده‌و بحث‌های گوناگون دربارهٔ مسائل مذهبی روح‌شان را خسته کرده بود، دیگر دوست نداشتند که برای تفسیر کلمات، زندگی خودرا پریشان سازند و حتی گروهی ازهم‌وطنانشان رابه گناه اعتقاد به افکاری غیراز آن چه خود بدان معتقد بودند، برباد دهند ... هانری چهارم به‌موجب‌فرمانی که آن را درشهر (نانت) صادر کرد،هم کیشان سابق خویش را از امتیازات مدنی فراوانی برخوردار نمود [کذا] و آنان را در انجام مراسم دینی‌شان آزاد گذاشت.

هانری چهارم در آغاز پروتستان بود و از پروتستان‌ها پشتیبانی می‌نمود [کذا]. لذا فرانسویان کاتولیك علیه او سربه طغیان برداشتندو او ناگزیر شد، برای جلوگیری از جنگ‌های داخلی مجدد، ازمذهب‌خود برگردد و به مذهب کاتولیك‌درآید. ولی در باطن پادشاهی آزاد فکر بود. درنامه‌ئی که ازاو برجای مانده، می‌گوید: ــ من‌اگر از پذیرفتن

دینی ناگزیر گردم، یا مسلمان می‌شوم ، یا پروتستان.» (ص۱۸ ـ ایران در ادبیات فرانسه ـ دکتر جواد حدیدی استاد دانشگاه).

۳۲ـ «جنگ‌های داخلی فلاخن، جنگ‌هائی بود که بین سال‌هـای ۱٦٤۸ و ۱٦٤۹ تا ۱۷۵۳ روی داد. انگیزهٔ این دو جنگ، تفوق جوئی فئودال‌ها و اعضای مجلس برحکومت‌مرکزی بود. دراین تاریخ لوئی چهاردهم بیش‌از ده سال نداشت، وامور دولت زیر نظر نایب‌السلطنه ملکهٔ مادر [Anned' Autriche] ، اما با تدبیر و کفایت مازارن [Mazarin] اداره می‌شد.» (ایضاً: ایران در ادبیات فرانسه ـ ص۱۹).

۳۳ـ «اصولا تا اواخر قرن پانزدهم میلادی، فرانسویان همهٔ مسلمانان‌را عرب می‌خواندند ، ولی از اوائل قرن شانزدهم که ترکان عثمانی امپراتوری بزرگی را پی‌ریزی کردند و قدرت عظیمی دربرابر کشورهای مسیحی پدید آوردند، فرانسویان جای اعراب را به ایشان دادند . تا آن که در طول قرن هفدهم ملیت‌های‌مختلف‌اسلامی را از یکدیگربازشناختند.» (ایضاً ـ ایران در ادبیات فرانسهـ ص۷) .

۳٤ ـ ایران در ادبیات فرانسه : دکتر جواد حدیدی ، استادزبان وادبیات فرانسه ـ انتشارت دانشگاه ـ ص۵

۳۵ـ کتاب یك بستر و دورؤیاـ ص۵۸۱

یادی از بهرام صادقی

هوشنگ گلشیری

و هوالحی
باکمال‌شعف به اطلاع دوستان و آشنایان می‌رساند که
بهرام صادقی زنده است

بله، زنده و حی‌وحاضر ، همانطور که‌بود : بلند و باریك وبا چشم‌های مهربان ؛ اما زهرخندی برلب . اصلا شوخی کرده است، باهمه‌ما. مگر ازپس ۱۳٤٦ حتی ازهمان۴۰، سال چاپ ملکوت ، همین کارها را نمی‌کرد ، باتو ، با باهرکس؟ ـــ پیغام‌می‌گذاشت‌که : «حتماحتما ببینمت، کار واجبی است.»

روز و ساعت و حتی جای دقیق وعده را هم متذکر شده بود: «همان‌میز کذسه‌کنج‌طرف‌راست فیروز است.»

بعدهم نمی‌آمد ، يك‌هفته‌ای هیچ جا نمی‌آمد ، گاهی حتی ماهی هیچکس نمی‌دیدش، به‌هرجا هم‌که سرمی‌زدیم، بی‌فایده‌بود. بالاخره روزی درجایی پیدایش می‌شد. می‌خندید. گاهی حتی سرچهار راهی وبه ناگهان درنگی می‌کرد، چیزی یادش آمده بود، می‌گفت : «دودقیقه همین جا باش، برمی‌گردم.»

از خم‌کوچه که رد می‌شد، باز برمی‌گشت: «جایی نروی،ها!»

نمی‌آمد ، می‌دانستیم که نمی‌آید ، اما می‌ایستادیم ، آنقدر که به قول خودش در سراسر حادثه:

دراوائل‌جوانی کریمی بود که به وعده‌اش وفا می‌کرد، ساعتها در انتظار دوستان معدودش در نقاط مختلف شهر می‌ایستاد و پابه پا می‌کرد و از آنجا که دوستانش دیر می‌آمدند، به بیماری واریس دچار شد.

سنگر و قمقمه‌های خالی، (ص۱۳۹)

همیشه هم وقتی بالاخره می‌دیدیش ، کاری تازه نوشته بود. راه می‌رفت ویك بند می‌گفت : «وقتی‌آقای‌کامبوزیارا خاك‌کردند،خاك‌گوراند‌اختنش‌بالا.» می‌بافت : جسد می‌افتد روی خاك و کفن،تکه‌به‌تکه، باز می‌شود ، مثل زرورق‌هایی که از دوروبر یك شوکولات باز می‌کنند ، لخت‌و عور. خوب، می‌برند و در رودخانه می‌اندازندش . موج‌های آب انداختندش بیرون.»

همه‌چیز را با ذکر جزئیات می‌گفت و با وقفه‌هایی در کلام وبا حرکات دست‌و سکنات چشم و گونه وابرو مؤکد می‌کرد ، مبادا کامایا نقطهٔ نوشته‌ای که می‌خواند ، از قلم بیفتد: «رفتند اسب آوردند وآن بدن سردولخت را انداختند پشت اسب و بردندیك‌جایی و وقتی آتش درست و حسابی گر کشید: مـرده را انداختند وسط آتش.»

آتش هم نپذیرفته بود، می‌گفت : «تفش کرد بیرون!»

بعد هم قرار می‌گذاشت همین فردا، ساعت هشت‌ربع کم، صبح، نسخه‌اش رابگذارد پیش‌کی . باردیگر اگر می‌دیدیش، یادش نبود که چیزی به شکل مکتوب خوانده است، ازبس کار می‌کرد: «یك‌کارتازه دارم‌که...»

از کتابهایی هم که خوانده بود، می‌گفت. اگرهوس روشنفکرانه‌کسی‌رابه پلیسی خوانی کشانده بود، می‌شنید که او هم علاقمند است. ازخیلی‌پیش‌هم می‌خواند . این‌را ازآثارش می‌شد فهمید . بعد می‌گفت که‌اخیراً کتابی خوانده است، ازکی . اسمی را می‌برد . نشنیده بودیم . ترجمه نشده بود. می‌گفت: «چطور، نمی‌شناسیش؟ معرکه است.»

بعد داستان را ، نه خلاصه را که همهٔ کتاب راسطربه‌سطروباشرح وبسط

---

* متن خطابه‌ای است که در مجلس ترحیم بهرام صادقی در مسجد ولی‌عصر خیابان حشمت‌الدوله سابق خوانده شد.

همهٔ جزئیات می‌گفت: کتاب نبود، و چنین نویسنده‌ای وجود نداشت.
در بحث‌های دیگرهم همینطور بود، طرفی را می‌گرفت، آنهم در زمانه‌ای که:

یك روز «اشی» و «مشی» و «میرزا سلیمان»، دور هم نشسته بودند. اشی چشمهای قی‌آلودش را پاك می‌کرد و مشی دست تو بینی‌اش می‌برد و میرزا سلیمان گوشش را می‌خاراند.
همان، ص (۴۱)

خوب پس از اعمالی چنین مهم دیگر چه فرق می‌کرد، کدام بگویند: «خب، حالاچه کار کنیم؟»، یا حتی هرسه بپرسند ؟ چنان هم استدلال می‌کرد که آدم واقعاً مرعوب می‌شد . نمی‌شد جدی نگرفت، دست و بال می‌زدی، گرچه می‌دانستی بال بال زدنت برای او فقط مهم است.
کی‌بود ، کجایی بود این آدمی که می‌توانست حتی در شفاهیات و در حضور چند لحظه‌ای‌اش چنان چهره‌ای از زندگی آن‌روز و هرروزی چون آن روزگار ترسیم کند که وقتی مخاطب به‌خانه می‌رسید بایست کاری می‌کرد، انصراف‌خاطری می‌جست ، تا مبادا به دیدن طنابی یادری نیمه‌باز به مهتابی مشرف به‌خیابان ، کاری دست‌خودش بدهد ؟ اگر هم خسته بود، می‌گفت: «امشب حالش را ندارم ، اگر نه کاری می‌کردم تا خودکشی کنی.»
تازه مگر اودرآن ده ، یاگیرم یازده سالی که نوشته بود (از ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۶) بهترین چهره‌پرداز همان سالها وحتی سالهایی پس از آن‌نبود:

من همه‌چیز و همه‌کس را شناخته‌ام و حنای هیچکس برایم رنگی ندارد . چه‌چیزباردیگر مرابه‌آن دنیاهای انسانیت و بشریت وبزرگی و علو پیوند خواهد داد؟ ... سرشت من و حقیقت زندگی و سرنوشت من در این نیست که یك راه معین را دنبال کنم ، چه سقوط باشد و چه صعود ، بلکه آن است که دائم معلق بزنم، در برزخ‌باشم، نوسان کنم، خودم را به‌این طرف و آن‌طرف بکشانم و همین‌روزگاری می‌تواند مرا از سقوط و فساد نجات بدهد.
همان ، ص (۲۰۲)

وباز :

نمی‌گویم همهٔ راهها مسدود است، نه اینها بی‌معنی است ، همه چیز وجود دارد واز این‌پس هم وجود خواهد داشت ، حتی‌همه‌ـ چیز درست خواهد شد، به‌این نکته ایمان دارم‌ولی ... ولی بامن فقط گذشتهٔ من‌باقی مانده است و امروز ؟ می‌ترسم که بـه‌دام امروز بیفتم . وای برمن اگر به‌دام امروز بیفتم ! روزی که فقر و بیچارگی ، خودراشاعرانه پنهان می‌کند تا به‌قول تواشرافیت، در همان جلوه‌گاههای پرزیوری که پیش ازاین هم بوده است خودش را تبرئه کند، خودش را محق قلمداد کند، روزی که عوام فریبی تا حد دانش اجتماعی پیش رفته است، روزی که مفاهیم عوض شده است، روزی که به برادرت و به دوست چندین ساله‌ات وبه زنت‌اطمینان نداری. بگو هوا بارانی است، رعد خشمش را بر سرت فرو می‌ریزد .بگو آفتاب سوزان و درختانی است، نیزه‌هـای نور بدنت را خواهد گداخت . معامله کن، پس اندازکن ، زمین بخر ، دروغ‌بگو ، کرنش کن...

همان صفحات (۲۰۲ و ۲۰۳)

و حال دیگر همانگونه می‌زیست که نوشته بود ، وما باید ویرانی شکست پس از ۳۲ ، اصلا عواقب هرشکست، یا حداقل جلوهٔ عام همهٔ شکست‌های اجتماعی را در آثار او بجوییم ، در روزگاری که :

دیشب طبق گزارش خبرنگار مخصوص اطفال، کـودك یکساله‌ای ملقب به اشکبوس ، همانطور که در بغل مادرش بوده است ناگهان خودرا به‌میان حوض آب پرتاب ودردم به هلاکت می‌رسد...

همان ، ص (۷۸)

و او اینهمه را نه‌تنها در حیطهٔ کلام، که در حرکات وسکنات نشان می‌داد؛ در حرکت چشم‌هاش، در انگشت‌های کشیده و عصبی وحتی در رنگ لبها ، چرا که مخاطبان او ــ از استثناءها که بگذریم ــ همه‌آن‌بودند که او دیده بود:

شما قرار بود تکلیف مرا معلوم کنید . من‌چرا اینطور هستم؟

اصلا حوصله‌ام سررفته است . دلم از همه چیز به‌هم می‌خورد.اینقدر ازاین بهروز بدم می‌آید ، پسرهٔ احمق، باآن مثنوی خواندنش. یك وقتی بودکه ما همه کمونیست بودیم، خیلی چیزها را قبول داشتیم ، خیلی چیزها را هم قبول نداشتیم. اما ، باور کنید، کار می‌کردیم ،من‌به‌تنهائی ، خودم، از دل‌وجان . حالا من نمی‌دانم چه کارکنم. ماتریالیست خداپرست شده‌ام ! مثنوی ... یك‌دنیا ، مولوی ... یك آدم گنده ، یك غول . اما به ما چه ؟ به این بهروز احمق چه که همه‌چیز راباور می‌کند.یك ذره‌اعتقاد ...به‌اندازهٔیك‌بال‌مگس... به هرکس و هرچیز ، دلم برای یك ذره اعتقاد پر می‌زند ، اعتقاد به‌هرچه می‌خواهد باشد...

همان ،ص(۱۵۸و۱۵۹)

خوب ، با این تفاضیل که گفتیم و ناگفته‌ها می‌ماند تا او خود بیاید و بگوید ، چرا فکر نمی‌کنیم که بازی است؟ کسی را فرستاده تا با چشمی‌گریان خبری بدهد. خوب ، خبری است‌مهم، ودر عالم ادب‌دهان‌به‌دهان می‌رود.بعدهم، خود اویاکسی‌دیگر پای تلفن نشسته است: «بله، بله، حتماً ، دوروز پیش سکته کردند..»

کلك‌زده است آنهم به‌ما که با **کمال تأسف** را بارها خوانده‌ایم ، همان که کسی درمراسم‌ترحیم خودش شرکت می‌کند ، **آقای مستقم** که :

خود نمی‌دانست چرا واز چه وقت به این سرگرمی... علاقه پیدا کرده است. آنچه به خاطر می‌آورد این‌بود که سالها پیش، درسنین خیال‌انگیزی که از دبستان پابه دبیرستان می‌گذاشت، سخت به‌این فکر افتاده بودکه تاریخ مرگ مردان بزرگ را در دفترهائی ، که البته به سلیقهٔ خود تنظیم خواهد کرد، یادداشت کند و این کار را کرده‌بود، پس‌از آن نوبت دانشمندان وشاعران و بزرگان معاصر رسیده بود ... یك‌روز آقای مستقیم این‌طور استدلال کرده بود: «مردم‌عادی! مردم‌عادی که‌مثل گوسفندبه دنیا می‌آیند و مثل گوسفند می‌میرند ، میلیون میلیون ، هر روز

زیر ماشینها و آوارها می‌روند ، گلوله می‌خورند، مرض می‌گیرند، انگار فقط به‌این دنیا پاگذاشته‌اند که بمیرند ، اما لااقل آنها همه چیزشان طبیعی‌تر از این لولوهای سرخرمنی است که مابه آنها بزرگان می‌گوئیم.

همان ، ص (۸۱)

یا خوانده بودیم که حتی می‌شود در خودکشی هم کلك زد:

وقتی به اتاق دوستم می‌رسم با جالب‌ترین صحنه‌های زندگی باشکوه و معصومانهٔ او مواجه می‌شوم: از سقف ، طناب کلفتی آویخته و برگردن خود گره‌زده‌است ، هیکلش آویزان است...

من به اضطراب عجیبی دچار شده‌ام، زیرا فرصت بیش از یکی دو دقیقه نیست. ازاتاق بیرون می‌آیم تاافکار احمقانه‌ام را تنظیم کنم ناگهان صدای رفیقم بلند می‌شود:

ــ به‌من کمك کنید که گره طناب را بازکنم ... خیلی مضحك بود.

همان ، ص(۲۰٤و۲۰۵)

خانم‌ها و آقایان، اگر قبول داریم که بهرام صادقی همانگونه می‌نوشت یا می‌گفت که می‌زیست، پس چرا قبول نکنیم که زنده است واین بازی ترحیم و تسلیت را..؟ بله دیگر هست، حتی اگر نوشته باشد:

اما مرا کشتند. آخ، کشتند این ماشینها ، این بلبل ، این صاحبخانه‌ها که اینقدر مهربانند و خود من که همدرا گول می‌زنم واین بهروز ... حالاشما جمع شده‌اید که من گریه نکنم ؟ مادر،اگر مادرم زنده بود، وای ... آنوقتها که بچه‌بودم، سرم‌را روی دامنش می‌گذاشت، موهایم را بهم می‌زد، ماچم می‌کرد، دستش چه گرم بود، دستش چه مهربان بود ... حالا اگر مادرم زنده بود سرم‌را توی دامانش می‌گذاشت‌و برایم لالائی می‌گفت. لالائی‌می‌گفت، بعد ماچم می‌کرد ، دست‌به‌سرم می‌کشید ، آن وقت من می‌گفتم: «مادر، پیر شده‌ام! پیرشده‌ام‌وخوابم می‌آید... وقتی‌دستش رابه‌بدنم می‌گذاشت پرخون می‌شد. داد می‌زد، می‌شنوم ، آه می‌شنوم ، داد

می‌زند : «کشتند ، پسرم را شما کشتید ، شما همه‌تان ! خدااز سر هیچکدامتان نگذرد!»

همان، ص (۱٦١)

من که مطمئنم ، همه مطمئنیم . تلفن کردیم به هرجا که سراغ‌داشتیم.اصلا چندسالی‌بودکه بندرت پیدایش می‌شد. سراغی از کسی نمی‌گرفت . حتی وعده هم نمی‌گذاشت تاخلف وعده‌ای بکند. کارداشت‌می‌گفت: «دارم کار مـــی‌کنم، این‌باردیگر جدی است.»

خوب ، مگر نمی‌شود این یك بار دیگر جدی دست به‌کار شده‌باشد؟ مگر نمی‌شود از پس چندسالی ممارست قلب را برای چند ثانیه از کوبش بازداشت، بخصوص‌که آدم پزشك هم باشد؟ تا بهشت‌زهرا هم‌که برده باشندش از توی‌ماشین و در یك توقف کوتاه گریخته ، یا حتی از خاك گریخته‌است.

بهرام صادقی باز هم خلف وعده کرده است ، نه‌باما ، که با مرگ؛سرش‌را بیخ طاق کوبیده . می‌آید ، همین حالا و ازآن در، می‌ایستد ، سیگاری‌لای دوانگشت‌درازوباریك ،باآن‌چشم‌های مهربان‌وزهرخندی‌برلب. آنجاست، بلندو باریك . نگاهمان‌می‌کند که : «دیدید که باز ...»

نگاه‌کنید: آمده‌است ، او زنده است. بهرام صادقی همیشه زنده است.

کتابی برای مانوئل

تقی پرهیزگار

«خولیو کورتازار» "Julio Cortazar" از نویسندگان نام‌آور آمریکای لاتین است. در سال ۱۹۱٤ در «بروکسل» به دنیا آمد. درکودکی به‌وطن نیاکانش، آرژانتین رفت و سی‌سالی درآنجا ماند و از سال ۱۹۵۱ به‌خاطر مبارزات سیاسی از کشورش تبعید شدو درپاریس اقامت گزید. کورتازار چندرمان‌وچندمجموعه شعر و داستان کوتاه منتشر کرده و مترجم معروف‌آثار «ادگار الن‌پو» است.

براساس یکی از داستان های کوتاه او فیلم پرآوازه «آگراندیسمان» به کارگردانی «آنتونیونی» ساخته شده است. از برجسته‌ترین آثارش، کتاب «اکردوکر» است که داستانی است تخیلی و ابهام‌آمیز به شیوه «اولیس» جیمز جویس.

«کورتازار» پس‌از این کتاب، به‌گونه‌ای واقعیت‌گرایی پرداخت و کوشید در آثار خود جهان دژخو و جنون آمیزی را با اعدام‌های بی‌رویه، شکنجه های غیر انسانی و کشت‌و کشتارهای بیرحمانه‌اش تصویر کند.

آخرین اثر او داستانی است بنام «کتابی برای مانوئل» که ماجرائی سیاسی و درعین‌حال ذهنی است. «کورتازار» درباره

تفاوت این کتاب با کتاب «اکردوکر» گفته است «در کتاب اول من بیشتر به زندگی درونی و روابط شخصیت‌ها توجه داشته‌ام و در این کتاب کوشیده‌ام به تأثیر حوادث روزانهٔ‌جامعه برشخصیت‌ها بپردازم . زیرا زمانه دیگرگون شده است و مردم ذهنیتی سیاسی پیدا کرده‌اند.»

«کورتازار» درباره تفاوت رمان و داستان کوتاه گفته است: «رمان روندی طولانی است‌که درمسیر خودبا موضوع‌ـ های گوناگون سروکار پیدا می‌کند . مثلادر «کتابی برای مانوئل» ضمن بیان حادثهٔ اصلی، موضوع‌های بسیار دیگری از جمله تجزیه و تحلیل رفتار و اخلاق انقلابی وایمان آوردن چند شخصیت مردد به آرمان خویش درگذر زمان، و مسائل و مشکلات برآوردن نیازها ی جنسی و مسأله مبارزه چریك‌های آرژانتینی در پاریس و اختلاف‌های فرهنگی این‌دوجامعه نیز بررسی و شکافته می‌شود . حال‌آنکه داستان کوتاه ، فضای شیشه‌ای محدودی است که درآن می‌کوشی تا مفاهیم واحساسـ های اندکی رادر قالبی مستحکم و فشرده و کامل بگنجانی . داستان کوتاه به شعر نزدیك‌تر است تا به رمان.»

«کورتازار» درباره اصالت نهضت‌ادبی جدیدی که در آمریکای لاتین شکوفاشده، گفته‌است:«بیست‌سال پیش، ناقدان ادبی ، یکی از داستان های مرا به نام «برندگان» تقلیدی از نوشته یکی از نویسندگان آمریکایی‌قلمدادکردند، حال‌آنکه من این کتاب را دوسال پیش ازکتاب آن نویسنده آمریکایی نوشته بودم. درآن زمان با سروصدا و تبلیغات زیاد، مارا مقلد ادبیات بیگانه معرفی می‌کردند تا ناگزیر شویم برای دوری جستن از این تهمت ، در آثار خود فقط به رنگ‌ها، اسم‌ها ،

ویژگی‌ها و بینش‌های محدود محلی بپردازیم و به جنبه هـای جهانی و بشری بی‌اعتنا بمانیم . خوانندگان ما فقط به خواندن آثار فالکنر و اشتاین بك و موریاك علاقه داشتند و ادبیات آمریکای لاتین را حقیر می‌شمردند. درآن زمان ، گروهی از نویسندگان واز جمله «میگوئل آنخل آستوریاس» و «آلخو کارپنتیر» و «گابریل گارسیا مارکز» و «کارلوس فوئنتنر» و «ماریو وارگاس‌لوسا» وخود من و چند تن دیگر، شروع به نوشتن داستان‌هایی کردیم و مردم آمریکای لاتین اندك اندك دریافتند که در حیطهٔ میراث فرهنگی خودشان، مواد خام و غنی تری ازهرجای دیگر دنیا فرا دست می‌آید و نویسندگان، خود می‌توانند ، بی‌آنکه بتوان انگ مقلدبودن برآنان زد، بسیاری ازدردهای‌جامعهٔانسانی را بنویسند وعوالم درونی را بکاوند و ریشه‌های اصیل فرهنگ خود را کشف کنند وسرانجام به استعمار ادبی آمریکای جنوبی پایان بدهند. ازاین رهگذر ، ما اعتماد خوانندگان بیشماری را به خود جـلب کردیم.»

«کورتازار» درباره تأثیر ادبیات به ویژه ادبیات ذهنی و خیال‌انگیز برجامعه گفته است‌که خود شخصاً از چریك‌هـای کوبایی شنیده است که در اوقات‌فراغت‌شان به جای خواندن آثار سنگین سیاسی، داستان‌های کوتاه تخیلی اورا می‌خوانده‌اند و نیز «چه‌گوارا» در گرماگرم جنگ های چریکـی همیشه مجموعه‌ای از اشعار «پابلونرودا» را بهمراه داشته است.

«کتابی برای مانوئل» تازه‌ترین نوشتهٔ «کورتازار» داستان زندگی زن و مردی انقلابی است که در راه‌رهایی کشورشان از یوغ استعمار ، مبارزه آشتی ناپذیری را آغاز می‌کنند و می‌-

کوشند با آگاه کردن مردم، آنها را به فکر انقلاب و انداختن طرحی نو در جامعه بیندازند اما در این راه گرفتار رنج و شکنجه‌های بی‌رحمانهٔ بسیار می‌شوند. این زن و مرد چریک هم از آغاز مبارزات‌شان تصمیم می‌گیرند، جزوه‌ها و مقاله‌هایی را که هر روز دربارهٔ دستگیری و شکنجه مبارزان سیاسی چاپ می‌شود از روزنامه‌ها قیچی کنند و این بریده‌ها را در «کتابی برای مانوئل» بچسبانند تا فرزند شیرخواره‌شان «مانوئل» بعدها بتواند با خواندن این کتاب، از آنچه که برسر پدر و مادرش آمده و نیز از واقعیت‌های آن زمانه آگاه شود و تصویری از روزگار کودکی خود در ذهن داشته باشد و بداند که چگونه در آمریکای لاتین بسیاری از مردم، برای ساختن دنیایی بهتر، زندگی‌شان را به خطر انداخته‌اند، تا خود مانوئل هم مبارزات آنها را پی بگیرد.

بدینگونه نوشته‌های مستند و بریده‌های روزنامه‌های خبری به همان شکل اصلی در جابه‌جای صفحات این داستان ذهنی کلیشه شده است. در نتیجه کتاب، ترکیبی است از مطالب خبری و مستند با حوادث داستانی پرکشش.

ترجمهٔ بخشی مستند از رمان «کتابی برای مانوئل» را دربارهٔ شکنجه زندانیان سیاسی در آرژانتین در کنار تکه‌هائی از کتاب «گفت و شنود با آمریکایی‌ها» که گزارشی است مستند دربارهٔ دژخویی‌ها و شکنجه‌گری‌های آمریکائیان در ویتنام عیناً در کنار هم می‌آوریم.

به تفسیر این دو گزارش مستند نیازی نیست، که خود گویای خودند و مجملی از حدیثی مفصل. اما همسانی شیوه‌های شکنجه‌گری در گوشه‌هائی از این دنیای بزرگ، به‌راستی این

پرسش‌را پیش نمی‌آورد که دستگاه‌ها و سازمان‌های شکنجه‌ـ
گری در جهان «متمدن» ما نهادهایی مستقر و رسمی شده‌اند که
پیشرفته ترین یافته‌ها ودستاوردهای علم و تکنولوژی را با همهٔ
ابداعات ددمنشانه قرون وسطائی یك جا بکار می گیرند ؟ نهادـ
هائی «پنهانی» که ضمناً از اشاعه وحشت باکی ندارند؟

افشای این شکنجه‌ها که از نتایج مبارزات پیگیر ملت
ویتنام و مبارزان آرژانتینی و همه مردمان آزاده وانسان‌دوست
جهان بوده است، زنهاری است به همه وجدان‌های بیدار.

تقی پرهیزکار

آمریکای لاتیــن

متن مصاحبهٔ مطبوعاتی با گروهی از زندانیان سیاسی که به موارد نقض حقوق بشر و محکوم کردن انواع شکنجه‌ها گواهی داده‌اند.

در این مصاحبه مطبوعاتی، زندانیان با قرائت دادخواست‌های خود به‌شرح انواع شکنجه‌هایی که‌در مورد آنان اعمال شده پرداخته‌اند وبه‌طوری کــه ملاحظه می‌شود تقریباً در تمامی موارد استفاده از سیخك‌های برقی ، ضربــه بامشت و لگد و باتون وفشارهای روانی و غیره کاملا مشهود است.

شرح حوادث

نورما الیزا گارلی : تاریخ دستگیری۱۵سپتامبر ۱۹۷۱ در«روزاریو».این بانوگواهی خود را کتباً به جلسه مصاحبه‌مطبوعاتی فرستاده است و گواهی او را یکی ازاعضای خانواده‌اش درجلسه قرائت می‌کند. لازم به‌یادآوری است که‌هرچندوزیرکشور آقای دکتر «مور رواگ» اخیراً خبر آزادی او را از زندان اعلام داشته ولی تا این لحظه هنوز از او خبری دردست نیست.

سه‌ـچهارمأمور پلیس با لباس شخصی وارد خانه آنها می‌شوند و او وشوهرش را دستگیر می‌کنند و ازهمان لحظه‌های اول خشونت آغاز می‌شود. پلیس ظاهراً او رادر قضیهٔ فرار چریك‌ها از زندان «تولون» شریك جرم می‌داند. مأموران پلیس ضمن تحاشی، ناسزا گویان اندام‌هایش را دستمالی می‌کنند و نیز به مخفی گاهی می‌برند و لختش می‌کنند و سیخك‌های‌برقی رابه سرتاسر بدن‌وبخصوص‌نوك سینه‌ها و اعضای تناسلی‌ودندان‌هاو دهانش وصل می‌کنند و همزمان با این شکنجه ، ضربه‌هایی محکم برسر وررویش فرو می‌کوبند .خانم «گارلی» در بخشی از گواهی خود اظهار می‌داردکه یکی از شکنجه‌گران که «چاقالو» صدایش می‌کردند ، تحت تأثیر این شکنجه‌ها به ناگهان رفتارش با او عوض می‌شود و آهسته در گوشش می‌گوید «من واقعاً شما را ستایش می‌کنم.» خانم «گارلی» که چشمانش بسته بوده و نمی‌توانسته او را ببیند ، به صورت شکنجه‌گر دست می‌کشد و متوجه می‌شود که اشك از

چشمان او سرازیر شده است. بعدها این پلیس آشنا به‌کار پانسمان ، به‌مداوای او می‌پردازد و اظهار می‌دارد که قراراست‌به‌زودی‌دررشتهٔ حقوق فارغ‌التحصیل شود.

میرتا میگوئنزدومولینا: تاریخ‌دستگیری۱۱دسامبر. دکتر«سانتوچو»وکیل او، متن گواهی‌اش را در مصاحبه مطبوعاتی قرائت‌می‌کند.دراین‌گواهی‌آمده است‌که پس‌ازآنکه توسط بیست مأمور لباس شخصی پوشیده دستگیر می‌شوداورا بارها لخت می‌کنند و با سیخك برقی شکنجه‌اش می‌دهند.سه‌تن به‌او تجاوزمی‌کنند ودریك مورد نیز دسته‌جاروی زمین‌پاك‌کن را در پشت او فرو می‌کنند. علاوه بر شکنجهٔ جسمانی ، اورا شکنجه روانی هم می‌دهند . در سلول کناری شوهرش را شکنجه می‌کنند و چندین بار به او خبر می‌دهند که شوهرش زیر شکنجه مرده است. همچنین چندین بار شوهرش را در وضعی رقت‌بار، درحالی که بیضه‌ها و دهانش را با اسید سوزانده بوده‌اند ، به او نشان می‌دهند.

میرتا کورتز دوآل : تاریخ دستگیری۱۹ژوئیه‌در «روزاریو». این‌بانودر گواهی مکتوب خود ماجرای دستگیری و انتقالش را به یکی از سلول‌های محلی پلیس فدرال شرح می‌دهد. چندین‌بار ، سیخك برقی را به اندام‌های حساس بدنش می‌زنند و به مرگ تهدیدش می‌کنند . به‌طوری که بعدها یکی از افراد پلیس اظهار می‌دارد که تحمل دیدن شکنجه‌های اورا نداشته‌است.

در این گواهی همچنین آمده است:

آنوقت شیوه‌هـــای تازه شکنجه را اعمـــال کردند، سیم‌های پوشیـــده از کاغذ نازك را بادورچشم‌ها وسرم بستند وآن را محکم به‌دور جمجمه‌ام کشیدند و فشاردادند، به‌طوری‌که سیم در سرم فرو رفت ودر اثر ضربه‌ها وتماس سیخك‌های برقی کم‌کم از حال رفتم و از پائین خون‌ریزی کردم. بعد بااستفاده از داروهای مخصوصی در سیگار و آمپول و قرص دوباره به‌هوشم آوردندو بازجویی را ادامه دادند. صفحهٔ فلزی کوچکی را که مانند هویه داغ‌می‌شد روی تنم می‌گذاشتند و بعضی جاهای بدنم راباآن می‌سوزاندند. دربعضی‌از جلسات بازجویی نیز از اشعه نامریی استفاده می‌کردند که منجر به سوختن دو نقطه از پائین تنه‌ام شد.»

این بانودر گواهی خود همچنین‌اشاره می‌کندکه یك‌هفته پس از بازداشت،

«بدنم به یك توده گوشت بی‌شکل کبود رنگ تبدیل شد وبتدریج پوست‌انداخت و به لرزش دائمی مبتلاشد.

دستها و پاهایم بی‌حس و فلج شد. به‌من گفتند که در «اروگوئه» به‌سر می‌برم و یك سازمان افراطی این شکنجه‌ها را به‌کار برده است.

پس از آن مرا به‌مرکز پلیس فدرال در «مرسدس» انتقال دادند وشکنجه و خشونت پایان گرفت. آنوقت مرا به «لاپلاتا» و از آنجا به «دیپا» بردندو دادگاهی‌کردند. چون نمی‌توانستم سرپا بایستم زیر بغلم را می‌گرفتند و نگه می‌داشتند ویکی از اعضای خانواده‌ام راکه نمی‌شناختم به‌من معرفی کردند. پزشك‌قانونی نیز در آنجا حضور داشت وبه دستور رئیس دادگاه‌مرا به‌بیمارستان روانی واعصاب بردند و ده روزی بستریم کردند».

گیلرمواوسکار گاراموتا: تاریخ‌دستگیری۲۱نوامبر۱۹۷۱،همراه‌با«آوریانا مونیکا آریاس» و «نتورپات» در شهر «روزاریو» . براساس گواهی ارائه شده، آنها را پس‌از دستگیری به مرکز پلیس می‌برند. در آنجا چندین مأمور امنیتی او را سخت کتك می‌زنند و با سیخك برقی بیست‌وچهار ساعت درفواصل کوتاه شکنجه‌اش می‌دهند به‌طوری که پس‌ازاین مدت، تمام تنش‌از تماس‌سیخك برقی می‌سوزد ودر اثر ضربات باتون زخمی می‌شود. او همچنین اظهار می‌دارد: «مثل حیوانات وحشی به من حمله می‌کردند و چنگ می‌زدند . وقتی‌خون‌از بینی‌ام فواره زد، عصبانی‌تر شدند و ضربات محکمتری وارد آوردند.آنهاوسیلهٔ شکنجهٔ تازه‌ای نشانم دادند و گفتند که این وسیله‌را «یانکی»هااختراع کرده‌اند تا نسل کسانی راکه با مقامات امنیتی درگیر می‌شوند براندازند . این وسیله یك توپ پلاستیکی است با یك فنر و یك فلاخن که در دهان قلاب می‌شود. توپ پلاستیکی را حدود سی سانتیمتر ، بیرون می‌کشند و رها می‌کنند ، توپ را در مورد او به‌کار می‌گیرند و به زن می‌گویند که می‌خواهند با این‌وسیله چنان ضربه‌ای به پائین‌تنه‌اش‌واردکنندکه‌دیگر نتواند بچه‌دار شود. همچنین گفتند: «اگر هم زیر شکنجه کشته شوی ، از پنجره طبقه‌سوم تورا پائین می‌اندازیم‌ومی‌گوئیم‌خودکشی کرده است. «واقعاً تحمل ناپذیر بود. تقاضا کردم زودتر مرا بکشند و جواب شنیدم که دارند بتدریج همین کاررا هم می‌کنند.»

هوگومارکوس دوکا : تاریخ دستگیری ۷سپتامبر۱۹۷۱ درشهر«توکومان». اورا به‌مرکز پلیس می‌برند و به بادکتك می‌گیرند. آنگاه‌به ادارهٔ ارتباطات هنگ زرهی منتقلش می‌کنند: «درآنجا مأموری به‌نام «کوئینتروس» همراه با دوشکنجه‌گر دیگر بی‌وقفه مرا زیر رگبار مشت‌و لگد گرفتند و سپس سوزن به زیر ناخنهایم فرو کردند وبا پوتین‌هایشان روی انگشتان پایم کوبیدند».

تیر سویا نز: در همان روز دستگیری«دوکا» در «توکومان» در ارتباط با فرار چریك‌ها دستگیر می‌شود. او را نیز با انواع وسیله‌ها شکنجه می‌دهند. «به‌من گفتند درصورتی که رفقای دیگر را لوبدهم آزاد خواهم شد. همچنین گفتند که «سانتیلان» و «مارتینز» را کشته‌اند.»

روبرتو سانتوچو: تاریخ دستگیری ۲ سپتامبر در «کوردوبا». اورا به مرکز پلیس می‌برند و شکنجه می‌کنند، انواع شکنجه : «واردکردن ضربه با وسیله سخت و احتمالا چوبی برکف پا ، ضربه‌های بی‌وقفه به شکم واز زاویه‌های مختلف به سروگوش ودست وشانه ونیز به کارگرفتن سیخك برقی در سرتاسر بدن و بخصوص روی‌اندام تناسلی.»

این شکنجه‌ها را چندین جلسه با فاصله های کوتاه ادامه می‌دهند تازمانی که بنابه گواهی ارائه شده ، خبر دستگیریش در روزنامه‌ها چاپ‌می‌شود.

اوباد روگونزالس: تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر ۱۹۷۰ در «منه‌وزا» توسط مأمورین پلیس محلی. بنابه گفته‌های خودش در مصاحبهٔ مطبوعاتی، در مرکز پلیس شکنجه می‌شود . «نمی‌دانم دقیقاً چه وقتی از روز بود اما وقتی‌شکنجه با سیخك برقی تمام شد ، روی یك صندلی نشاندنم و تسمه‌ای دور سرم بستند وبعد باچیزی که‌به‌نظرم‌تکه‌چوبی می‌آمد ، تسمه را پیچاندند به‌طوری که هرآن تسمه دور سرم محکمتر می‌شد و فشار بیشتری می‌آورد. یکبارهم موقعی که کف زمین افتاده بودم، مجبورم کردند بنشینم ، در همین موقع احساس کردم که با کفش آهسته روی‌بیضه‌هایم فشار می‌آورند وخنده‌کنان می‌گویند که‌می‌خواهند عقیمم کنند. » بعد از حال می‌رود و وقتی دوباره به‌هوش می‌آید «یك نفرداشت قلبم را ماساژ می‌داد وبا گوشی طبی معاینه‌ام می‌کرد. صدایشان را شنیدم که درباره حمله قلبی صحبت می‌کردند و کسی که اورا دکتر صدا می‌کردند

جواب دادکه خطر رفع‌شده وجای نگرانی نیست. بعد شنیدم که گفتند چون این یکی بیش ازاین تحمل ندارد بهتر است به سلول ببریدش تا بعداً کلکش کنده شود.»

خور خه‌آگرست : تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر ۱۹۷۰ در «مندوزا» . طبق گواهی ارائه شده، نخست او را در دفتر پلیس محلی شکنجه می‌دهند و بعدبه مرکز پلیس فدرال منتقلش می‌کنند و سیخك برقی به‌کار می‌گیرند «وقتی فریاد کشیدم، آنقدر گلویم را فشار دادند که نزدیك بود خفه شوم.»

امیلیوبریگانته : تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر در «مندوزا». اورا به‌مرگ تهدیدمی‌کنندوبعد«مجبورم کردند دور اتاق بدوم ودرهمین حال در بعضی از جاها ، جریان برق را به کار می‌انداختند.» امیلیو بریگانته همچنین اظهار می‌دارد که از «طرز رفتار و اظهارنظر شکنجه‌گران معلوم بودکه در این کار تجربه بسیار دارند . جلسهٔ بازجویی بعدی در اتاقی دیگر برگزار شد. درآنجا، مرا لخت کردند ودست‌وپایم را بستند و سیخك برقی را روی اندام‌های مختلف بدنم، بخصوص روی بیضه‌هایم به‌کار گرفتند.همزمان با شوك‌های برقی، تهدید می‌کردند که مرگ و زندگی‌ام دست آنهاست و هرگاه صلاح بدانند دادگاهی‌ام خواهند کرد و اگر هم زیر شکنجه بمیرم کسی از موضوع باخبر نخواهد شد واگرهم‌زنده بمانم دیگر توانائی جنسی ندارم. در جلسه بعدی، شکنجه‌های تازه‌تری آغاز شد: «آنقدر کتکم زدند که بیحال روی زمین افتادم وبا گفتن رکیك‌ترین ناسزاها ، میله‌ای در پشتم فرو کردند. هر شب مرا با دستبند به یك صندلی می‌بستند و هرلحظه که خواب به چشمانم‌می‌آمد بیدارم می‌کردند و می‌گفتند که می‌خواهند شکنجه‌را از نو آغاز بکنند ومرتباً برای اینکه به‌خواب نروم به سرو رویم ضربه می‌زدند.»

آلوارو سنتوریون : تاریخ دستگیری همان‌روز «مندوزا». آلوارو سنتوریون در گواهی خود می‌گوید: «ابداعات غیر انسانی و وحشیانه‌شان را دائماً روی ما آزمایش می‌کردند. انگشتانم را با آتش سیگار سوزاندند وبه مرگ تهدیدم کردند و گفتند که از بالای کوه به پائینم می‌اندازندو کاری می‌کنند که هویتم شناخته نشود.»

کارلوس کوئید و استکانلا : تاریخ دستگیری همان‌روز. طبق‌گواهی‌او، نخست در دفتر پلیس محلی‌شکنجه‌می‌شودوبعدبه‌مرکزپلیس‌فدرال انتقال‌می‌یابد. در آنجا لختش می‌کنندو اورا به تختی می‌بندند و «پس ازآنکه‌دست‌وپایم‌را با بندی نرم و کرکی بستندتا اثری برجای نماند بازجویی شروع شد و پرسیدند پلیس «مندوزا» قبلا مرا شکنجه کرده‌است یا نه ؟ وقتی جواب‌مثبت دادم ، خنده بلندی سردادند و گفتند : «آنها وحشی‌اند. ما کار خودمان را بلدیم وبه شیوه علمی رفتار می‌کنیم . بعد سیخك برقی را روی بیضه‌ها وزیر بغل و نوك‌پستان‌وهمچنین‌در پشتم به‌کار گرفتند و گفتند که می‌خواهند بواسیرم را عمل کنند. برای اینکه فریادم را خفه کنند بادست روی دهان و بینی‌ام فشار می‌دادند. چنان‌حالی‌پیدا کرده بودم‌که چندین بار خودم را خیس‌کردم. درطول این شکنجه‌های مداوم ، پنج روز تمام به‌من غذا ندادند.»

روبرتولهن : تاریخ دستگیری ٤ نوامبر۱۹۷۰ . شرح می‌دهد: «بازجویی را با تهدید و خشونت‌های لفظی شروع کردند و بعد دست وپایم را بستند و ضمن بازجویی گفتند که دادگاهی درکار نخواهد بود و این خود آنها هستند که سرنوشتم را تعیین‌می‌کنند، نه دادگاه. بعد سیخك‌های برقی را به کار گرفتند.»

مانوئل آلبرتو گونزالس: تاریخ دستگیری ٦ سپتامبر ۱۹۷۱. پس‌از فراراز زندان «توکومان» . اورا به مرکز پلیس محلی می‌برند ودر آنجا وادارش می‌کنند که از میان دوردیف‌پلیس که‌با خشونت بسیار کتکش می‌زدند ، عبور کند. چندین بار دیگر نیز او را کتك می‌زنند و مدتی به او غذا نمی‌دهند. «پس از مدتی طولانی ، عاقبت دستبندها را باز کردند وبه ما سوپ‌و غذا دادند. من خودم‌یکبارشاهدبودم که‌سربازها توی سوپ ما ادرار کردند.»

آتوس ماریانی : شرح می‌دهد که چگونه لختش کرده‌اند و او را به تختی بسته‌اند. «حلقه‌ای‌به دور انگشت شست پایم بستند و بعد چیزی شبیه یك بروس سیمی روی بدنم وبخصوص روی شکم، لگن خاصره ودهان وبعدروی اندام تناسلی و نوك پستانم کشیدند . ضمن این عمل، لحظاتی پیش می‌آمد که داشتم خفه می‌شدم وجانم‌بالا می‌آمد یا حس می‌کردم دارم سکته می‌کنم. دراین مواقع قرص‌های سفیدی از لوله‌هایی به رنگ کارامل که سرپوشی آلومینیومی داشت

وبه طول سه اینچ بود به‌من می‌دادند. به گمانم این دارو برای از بین بردن اثرات جریان برق در آزمایش‌های بعدی بود.

کارلوس دلاناو: تاریخ دستگیری ۱۶ مارس ۱۹۷۰ به اتهام شرکت‌در گروگان گیری کنسول پاراگوئه آقای «والدسانچز». پس از دستگیری در فروشگاهی کوچك توسط مأمور پلیس، همان جاوورادستبندمی‌زنند و با استفاده از باطری اتومبیل ، سیخك برقی را به‌کار می‌گیرند. سپس وادارش می‌کنند کف اتومبیل و کنار مرد دیگری دراز بکشد. «این‌مرد، بنایی‌بود به نـام «فرانسیسکوپائز» که کارهای تعمیراتی فروشگاه را انجام می‌داد. پس از طی مسافتی به‌مدت تقریباً یك‌ساعت، مابه ساختمان بزرگی رسیدیم که سلول‌های بسیار کوچکی درآن ساخته بودند. پس از چند دقیقه مرا به اتاقی که‌کاملا پرنور و روشن بود بردندولختم کردندوبه‌تختی‌بستند. آن وقت سیخك برقی را دوباره به کار گرفتند، یك‌نفر با صدایی آرام به من گفت که بهتر است حرف‌بزنم، زیرا سرانجام‌مثل همه آنهای دیگر وادارم می‌کنند همه‌چیز را بگویم . به‌گمانم یك ساعتی طول‌کشید . بعد مرا به سلولی بردند ودر آنجاکم‌کم حس کردم‌که بازوی راستم فلج شده‌است. فریاد زدم که کسی بدادم برسد. جوابی نیامد. اما ، دقایقی بعد آمدند و دررا باز کردند و مرا کشان کشان به‌کنار همان‌تخت بردند .وقتی‌به آنها گفتم که نمی‌توانم دست‌راستم را تکان بدهم، باردیگـر سیخك برقی‌را به‌کارگرفتند، اما این‌بار جریان برق‌آرام‌تر بود و تکان‌هـا و تشنجات قبلی را نداشت.»

آقای «دلاناو» در مصاحبهٔ مطبوعاتی سپس شرح می‌دهد که چگونه‌اورا همراه «پائز» با اتومبیل به محل دیگری می‌برند و در سلولی که کف آن‌رابا تراشه‌های چوب پوشانده بودند می‌اندازند.«بلافاصله مرابلندکردند ورروی‌میزی خواباندند و دست و پایم رابستندو بدنم راباآب تمیز کردند و آن وقت ماشینی را روشن کردندکه‌صدایی‌شبیه صدای اره نجاری داشت. از اینکه به سئوالات آنها جواب نمی‌دادم ، سخت‌برآشفته می‌شدند و با مشت‌وسیلی به‌صورتم‌می‌زدند ودوباره سیخك برقی را با جریانی قوی‌تر به‌کار می‌گرفتند. وقتی‌که‌شکنجه‌های این نوبت تمام‌شد،آب‌روی‌بدنم پاشیدند ومرا روی زمین انداختند و مدت ۱۵ دقیقه در همان حال رها کردند . بعد دوباره مرا به میز بستند وهمان کارها

را تکرارکردندوبازچند ساعتی رهایم کردند. آنگاه هرپانزده یا بیست دقیقه‌ای یك‌بار بسراغم می‌آمدند و بازجوئی را از سرمی‌گرفتند.»

آقای «دلاناو» پس از شرح جریان چند نقل و انتقال و جلسات مشابه دیگر ، می‌گوید که اورابه محلی که کاملا پرت ودور افتاده به‌نظرمی‌رسیده می‌برند. دراین محل ظاهراً اتاقکی چوبی بالای پرتگاه مانندی ساخته‌شده‌بود. «همین که به آنجا رسیدیم ، به‌من گفتند لباسهایم را درآورم و آن وقت از اتاقك بیرونم بردند و دست‌و پایم را بستند و بازجوئی را شروع کردند . وقتی جواب ندادم باردیگر سیخك برقی را به‌کارگرفتند امااین‌باربه‌طرزی علمی‌تر، زیرا گاه گاهی احساس می‌کردم که گوشی طبی را روی قلبم می‌گذارندوکسی نظر می‌داد که شکنجه ادامه یابد یا متوقف‌شود.»

«دراین لحظه تقاضا کردم کمی آب به‌من بدهند زیرا سه‌روزی بودکه هیچ چیز نخورده بودم.لیوانی حاوی مایعی داغ به‌دستم دادند. جرعه‌ای از آن را که نوشیدم ،متوجه شدم که ادرار آمیخته با نوعی سوپ است. شب‌که شد دوباره‌آمدندوباکف‌دست سیلی‌های محکمی‌به‌گوشم زدند وآب‌سرد به‌سررویم پاشیدند و بازجوئی را شروع کردند. صبح روز بعد(می‌توانستم از لای‌چشمم‌بندی که دور سرم بسته‌بودند،روشنایی روزرا ببینم) مرا از اتاقك بیرون بردند وبه نرده‌ای که از ساختمان اتاقك چوبی باقی مانده بود، آویزان کردند. بعدها نیز مرا به درختی بستندووانمود کردند که می‌خواهند تیربارانم کنند وچندتیر هوایی خالی کردند اما بعد طناب را باز کردند و دوباره به اتاقك‌بردندم. شب که شددوباره سیخك برقی به‌کارافتاد، اماچون‌دیگربه‌سختی‌نفس می‌کشیدم‌و تقریباً به حال اغما افتاده بودم ، ولم کردند، وقتی که به هوش آمدم متوجه شدم که‌ماسکی‌روی بینی ودهانم است‌که به‌گمانم ماسك‌اکسیژن‌بود.»

شرح ماجرای آقای «دلاناو» با انتقال مخفیانه او به مرکز پلیس فدرال «سن‌مارتین» پایان می‌گیرد: «درآنجا مرا روی پیاده رو انداختند وپس از چند دقیقه ، افراد پرسنل آن مرکز ، بلندم کردند وبه دفتر کارشان بردند.»

همار والدرراما : تاریخ دستگیری اول ماه مه ۱۹۷۱ . در مصاحبه مطبوعاتی اظهار می‌دارد که در ساعت ۷٫۳۰ بعد از ظهر روز دستگیری ، به مرکز پلیس فدرال«سن‌مارتین» می‌برندش و چون به بیماری تنگی نفس مبتلا

بوده، تقاضا می‌کند مقداری از داروهایی راکه همراه داشته وموقع دستگیری از او گرفته‌اند به او بدهند اما نه داروی خودش را به او می‌دهندونه داروی مشابه دیگری‌را . بعد اورا در سلولی می‌اندازند که از پنجره واز میان آبروی شیروانی آب به‌داخل چکه می‌کرده است وبا وجود سرمای شدید هیچگونه پتو یا بالاپوشی به‌او داده نمی‌شود. ساعت سه‌بامداد روز دوم ماه مه مقداری‌اشیاء و کاغذ به‌او نشان می‌دهند و وادارش می‌کنند که بگوید مال اوست. او نیز قبول می‌کند. «چون فکر کردم به‌این ترتیب دیگر آزارم نمی‌دهند و مدتی می‌گذبرد وظرف این‌مدت، در خارج از دستگیری من باخبر خواهند شد.»

همان روز صبح اورا به ساختمان مرکزی سازمان هماهنگی فدرال (اکنون سازمان امنیت فدرال) می‌برند و او را با دستبند به تخت فنری بدون تشکی می‌بندند. ساعت شش‌وده دقیقه بعد از ظهر (از زمان دستگیری‌تا این لحظه به‌او غذا یاآب داده نمی‌شود) مردی ۲۵، ۳۰ ساله اورا به طبقه هشتم ساختمان می‌برد.در دفتر «هیئت نمایندگی امور انضباطی» سه‌نفردیگر آماده بوده‌اند و همینکه واردمی‌شود، اورا به بادکتك می‌گیرند و می‌گویند لباسهایش را درآورد (تالباس‌ها در اثرکتك زدن پاره‌نشود) وقتی که خوب کتکش می‌زنند «رئیس» ضمن تهدید به اینکه«دستگاه»را به کار خواهدانداخت، بازجوئی را شروع می‌کندو چون جوابی نمی‌شنود، باشلاقی سیمی می‌کوشد به اندام تناسلی‌اش ضربه وارد کنداما چون موفق نمی‌شود، به شکمش ضربه می‌زند. بعد اورا باچشم‌های‌بسته‌ازپشت‌هل‌می‌دهند و بیرون می‌برند. باردیگراو را به دفتر می‌آورندو«رئیس» اعلام‌می‌کند که چون حرف نزده «دستگاه» را حاضر کنند. ساعت هفت وپانزده دقیقه ، باز او را به سلولش برمی‌گردانند. بیست دقیقه بعد اورا به طبقه‌دوم، به اتاقی می‌برند که «تقریبا به‌ابعادپانزده دربیست فوت بودو در انتهای راهرو در سمت راست آسانسور قرار داشت‌وروی دیوار روبه‌رو چند گنجه بود و سمت چپ ، چند صندلی راحتی چرمی و صندلی معمولی ومیزی‌به‌درازی شش‌ونیم فوت‌وپهنای سه‌ونیم فوت که‌کنار دیوار سمت راست قرارداشت.»

دومرد در آنجا منتظر ایستاده بودند که با «رئیس» و مردی که مأموربردن اوبه اتاق بوده‌جمعاً چهار نفرمی‌شدند. یکی ازآنها پتویی روی میز می‌گذاردوهر

چهارگوشه‌اش را باقلاب به‌میز می‌بندند. کنار میز «صندوقی چوبی به ابعاد یك دردوفوت گذاشته بودند که درآن چند شیئی استوانه‌ای به‌درازی نیم‌فوت و قطر یك‌سوم فوت به چشم می‌خورد: «این دستگاه ، همان دستگاه سیخك برقی‌بود.»

«والدرراما» ادامه می‌دهد که اورا لخت می‌کنند و طاقباز می‌خوابانندو دست‌و پایش را می‌بندندو مقداری پنبه در گوشهایش فرو می‌کنند وبا نوارچسب پنبه‌ها را در گوشش نگه می‌دارند ویك نفر روی بدنش مایعی روغنی می‌مالدو به نقطه‌های خیس بدن و لبهایش «چیزی‌شبیه بروس‌برقی» می‌کشند.

«والدرراما» می‌گوید : «باتما س‌این بروس‌روی‌بدن، آدم احساس‌می‌کند که‌دارند گوشت تنش را می‌کنند . وقتی که بروس را برداشتند حس کردم تمام بدنم له شده است. خیلی آهسته و به دشواری توانستم دستم و پایم رادرازبکنم.»

در ساعت هشت‌ونیم جلسه بازجویی پایان می‌یابد و او رابه‌سلولی در طبقه سوم می‌برند. در آنجاصدای زندانیان دیگری را می‌شنود که از سلول‌ها بیرونشان می‌برده‌اند و ده دقیقه بعدصدای فریاد و ضجه از طبقهٔ دوم به‌گوشش می‌رسد.

روز یکشنبه سوم‌ماه مه ، او به قول خودش، قربانی جلسه دیگری از شکنجه می‌شود. هنوز به‌اوغذا یا آبی نداده‌اند. روز دوشنبه چهارم مه، اورا به طبقه هشتم می‌برند ودر آنجا «رئیس» اشیایی به او نشان می‌دهد و می‌گوید که اگر بپذیرد که آن اشیاء مال‌اوست،شکنجه‌پایان‌خواهد یافت. در طبقه دوم، بی‌اختیار برگه‌ای را امضاء می‌کند. بعد اورا دوباره به «سن‌مارتین»انتقال می‌دهند وتا ۱۷ ماه‌مه، آثار ضربه‌ها و سوختگی های سیخك برقی رفته رفته محو می‌شود.

ویتنام

سربازان آمریکایی شرکت کننده در جنگ ویتنام ، در مصاحبه‌ای با «مارك‌لین» وکیل دعاوی و نویسنده آمریکایی، چگونگی‌آموزش‌روش‌شکنجه‌و کاربرد این روش‌ها را شرح می‌دهند . سی‌ودو تن از سربازان آمریکایی که پس

از فرار از جنگ ویتنام به‌سوئد پناهنده‌شدند و عده‌ای دیگر که‌هم‌اکنون‌به‌عنوان شهروندانی افتخارآفرین درخود آمریکا زندگی می‌کنند ، در این مصاحبه که‌با ضبط‌صوت انجام شده، برستم‌ها و ددمنشی‌ها و شقاوت‌هایی گواهی می‌دهند که در ویتنام شاهد آنها بوده‌اند یاخوددرآنها دست داشته‌اند.

«مارك‌لین» نویسنده کتابی است‌که در آن مسئله اشتباهات و نارسایی‌های مربوط به کشف حقایق قتل جان فیتز جرالد کندی‌را دقیقاً بررسی کرده است. یکی دیگر از آثار«لین»کتابی‌است با عنوان «گفت‌وشنودباآمریکایی‌ها» از انتشارات «سیمون اندشوستر» (۱۹۷۰) که‌تکه‌هایی‌ازآن‌را در اینجامی‌خوانیم.

(صفحه ۲۶) چاك‌اونان از ایالت نبراسکا

لین: درباره شیوه بازجویی زندانیان دشمن ، آموزش خاصی دیده‌اید ؟

اونان : بله.

لین: کجا ؟

اونان : در تمامی پایگاهها . اما بخصوص درماه آخر، وقتی که داشتیم برای حرکت فوری به ویتنام آماده می‌شدیم ، آموزش فشرده وزیادی به ما دادند . در مدرسه «اسکوبا» طی دوره‌های ویژه مبارزه با دشمن درجنگل، شیوه‌های مختلف شکنجه دادن به زندانیان را یاد گرفتیم.

(صفحه ۲۷)

لین: آموزش دهندگان چه کسانی بودند ؟

اونان : بیشتر گروهبانها . اما افسرها هم‌بودند . ستوان‌ها و بعضی وقت‌هاهم سروان‌ها.

لین : چه‌دستوراتی می‌دادند؟

اونان : زندانیان را شکنجه بدهیم.

لین: چطور؟

اونان: کفش‌های یك زندانی ، مردیا زن را درمی‌آوردیم‌وبه کف پایش شلاق می‌زدیم.

لین : چه شیوه‌های دیگری به‌شما یاد دادند ؟ می‌توانید یك مثال دیگر بزنید؟

اونان : به ما یاد دادند که از دستگاه برقی هم استفاده کنیم. به‌ما گفتند که‌جریان

برق‌رابه اعضای تناسلی زندانی‌ها وصل کنیم.

لین : این شیوه را عملا هم نشان‌دادند یا فقط تشریح کردند؟

اونان: تصویرهایی روی تابلوهای دیواری بود که دقیقاً نشان می‌داد چطور جریان مغناطیسی‌را روی بیضه مردها و بدن زنها وصل‌کنیم.

لین : یك کارشناس غیر نظامی این تصویرها را روی تخته سیاه می‌کشید؟

اونان: نه تصویرها ، قبلا روی کاغذهایی چاپ شده‌بودوآنهارا روی تخته‌سیاه می‌چسباندند .

لین: چه‌چیزهای دیگری به شما یاد دادند؟

اونان: طرز ناخن کشیدن را

لین : وسایل ناخن کشی چیست؟

اونان : انبر دستی برقی.

لین : چه‌کسی کاربرد این وسیله را شرح می‌داد؟

اونان : یك گروهبان .

لین : چه شیوه‌های دیگری به‌شما یاد دادند؟

اونان : کارهای مختلفی که می‌شود باخیزران انجام داد.

لین : مثل چی؟

اونان: فرو کردن خیزران زیر ناخن وتوی گوش.

(صفحه ۲۸)

لین : این شیوه‌ها را ، علاوه بر سخنرانی ، نمایش هم می‌دادند؟

اونان:بله: یکبار به کف پای‌یك نفر ضربه زدند . به او گفتند دراز بکشدوبعد باقنداق تفنگ اورا زدند.

لین: آموزش بخصوصی هم برای بازجوئی از زنان دیده‌اید؟

اونان : بله .

لین : چه آموزش‌هایی .

اونان: خیلی‌بیرحمانه و سادیستی است.خوش‌ندارم درباره‌اش صحبت کنم . چه فایده دارد. دارم کوشش می‌کنم همه‌چیز را فراموش کنم . کوشش‌می‌کنم همه چیز را از سرم بیرون کنم.

لین : من سعی خودم را می‌کنم که‌آنچه راتو می‌گویی،دقیقاً و هرچه بیشتر

وگسترده‌تربه مردم برسانم . لابد شنیده‌ای که «نیکسون» در سخنرانی خودش ، قضیه «سانگ‌مای» را یك مورد کاملا استثنایی‌دانسته وگفته است که سربازان آمریکایی بسیار خوش قلب و مهربان‌اند. حالا که به سربازان نیروی دریائی شیوه‌های شکنجه‌گری را یـاد مـی‌دهند ، فکر نمی‌کنی که این مطلب باید به اطلاع همگان برسد ؟

اونان: البته ، شکی نیست که به ما شیوهٔ شکنجه دادن را یاد می‌دهند امامردم، نمی‌خواهند از این جریان با خبر شوند ، یا آن را باور کنند. بااینهمه اگر امکانی داشته باشد که نظر مردم جلب بشود، حرف می‌زنم.

لین: برای شکنجهٔ زنان زندانی چه شیوه‌هایی آموزش داده‌می‌شد؟

اونان : این که آنها را لخت کنیم ، پاهایشان را بازکنیم وچوب‌های‌نوك‌تیز یا سرنیزه‌ها را در دستگاه تناسلی آنها فروکنیم. به‌ما همچنین گفتند که با هرکسی که دلمان بخواهد می‌توانیم نزدیکی کنیم.

لین : دیگر چه ؟

اونان : به‌ما نشان دادند که چگونه می‌توانیم بمب یا نارنجکی را بـدون اینکه منفجر شود ازهم بشکافیم وبعد ، با اسید آن، جاهای حساس بدن را بسوزانیم.

لین : چه جاهایی از بدن را توصیه‌می‌کردند؟

اونان : چشم‌ها و اندام‌های‌تناسلی را .

لین: استفاده از مواد شیمیایی دیگری هم پیشنهاد می‌کردند؟

اونان : بله ماده سی.اس.

لین : ازاین ماده چطور استفاده می‌کردید ؟ به‌شکل گرد است؟ (صفحه ۲۹)

اونان : تا وقتی که منفجر نشده به شکل گرد است. به‌ما نشان دادند که‌چگونه نارنجك مخصوص این‌ماده را بازکنیم و گرد سی.اس. راکه نوعـی سم‌است به زندانیان بخورانیم.

لین : آیا درباره استفاده از هلیکوپتر هم آموزشی دیده‌اید؟

اونان: بله. حتی روزی تعریف کردند که چگونه درویتنام دست‌وپای‌راست‌یك زندانی را به یك هلیکوپتر و دست‌وپای چپش را به هلیکوپتر دیگـری

بسته‌اند وبعد هلیکوپترها به پرواز درآمده‌اند و زندانی را از وسط دو شقه کرده‌اند.

لین : چه‌کسی این موضوع را تعریف کرد؟

اونان : یکی از معلم‌ها . گروهبان بود.

لین : این را هم گفت که خودش شخصاً چنین منظره‌ای را به چشم دیده‌است؟

اونان : بله، خودش گفت که دیده است.

لین : راستی ، دورهٔ آموزش از هلیکوپتر طولانی و مفصل‌بود؟

اونان : تعداد زیادی از کارشناسان امور هلیکوپتر به‌ما آموزش‌هایی دادند. درواقع ، چندین شیوه مختلف شکنجه دادن با استفاده از هلیکوپتربه‌ما یاد داده شد. یکی ازاین شیوه‌ها مربوط به آویختن طناب از هلیکوپتر به بیرون است. این طناب ، بطور خودکار، پائین وبالامی‌رود و کسانی را که مثلا در دریاچه‌ها یا رودخانه‌ها یا باتلاق‌ها گیر افتاده‌اند بالا می‌کشد. کارش همین است. به‌ما نشان دادند که چطور می‌شود یك زندانی را به این طناب آویزان کرد. گاهی هم، طناب کوتاه دیگری به گردنش بست. از بالا اورا وارونه آویزن می‌کنید تا طنابی را که‌به‌دور گردنش بسته شده و هرلحظه تنگ‌تر و سفت‌تر می‌شود تا سرانجام اورا خفه کند، به چشم خودش ببیند . این یکی از راههای استفاده از هلیکوپتر برای شکنجه دادن است . همچنین ، می‌شود زندانی رازیرنرده پایه‌های هلیکوپتر آویزان کرد و در همان حال از روی درخت‌ها پرواز کرد و با این کار، صدمه زیادی به‌رساند.

لین : آموزش‌های مربوط به بازجوئی‌های همراه با شکنجه چقدر طول می‌کشید؟

اونان : این آموزش‌ها از دومین دورهٔ تعلیمات نظامی شروع می‌شد و تقریباً تا پایان دوره ادامه داشت. بطور متوسط دست کم پنج ساعت درهفته که بیش از شش‌ماه طول کشید.

لین: این دوره حتی ازدرس‌های‌پایه‌یك‌نیمسال کالج هم‌که بیشتر است؟ من خودم در دانشکدهٔ حقوق ، فقط دو واحد درس پایه حقوق جنایی را گذراندم که دوساعت در هفته ظرف پنج ماه بود.

اونان : بله . ما کاملا برای یادگیری شیوه‌های شکنجه آمادگی داشتیم . تازه این شیوه‌ها فقط مربوط به آموزش‌های رسمی است. این آموزش بطور مداوم و در تمام شبانه‌روز ادامه داشت. معلم ها و گروهبان‌ها هم با ما زندگی می‌کردند . ما در یك خوابگاه بودیم و باهم غذا می‌خوردیم و می‌خوابیدیم و آنها دائماً برای ما از تجربه‌های خودشان در ویتنام تعریف‌ها می‌کردند.

لین : چه تعریف‌هایی؟

اونان : شکنجه دادن و کشتن زندانی‌ها و تجاوزبه دخترها . همه‌شان از شنیع‌ترین کارهایی که کرده بودند عکس‌هایی گرفته بودند که به‌ما نشان می‌دادند.

لین : عکس‌العمل کارآموزان تازه وارد نیروی دریایی‌نسبت به‌این آموزش‌ها چه بود؟

اونان: مثبت بود. آنها از این‌تجربه‌ها خوششان می‌آمد . افراد نیروی دریایی را از میان داوطلب‌ها انتخاب می‌کنند.آنها مشتاقانه منتظر بودندتا به ویتنام بروند و همه‌این‌مهارت‌ها را عملا در آنجا به اجرا درآورند.

(صفحه ۵۰) ریچارد داو از ایالت ایداهو:

لین : ممکن است واقعه‌ای را که منجر به کشته شدن مردم بیگناه شده وخودتان شاهد آن بوده‌اید شرح بدهید؟

داو: بله، می‌توانم. این واقعه در دهکده‌ای در شمال پایگاه ما اتفاق افتاد. ما گزارشی دریافت کردیم که در این دهکده چریك‌های ویت کنگ رخنه کرده‌اند . گفتند ، بروید به دهکده و تحقیقات لازم را به عمل بیاورید.
ما به دهکده‌رفتیم و از کدخدا بازجویی کردیم.
کدخدا از طرفداران ویت‌کنگ‌ها بود و به‌ما گفت که آنجا را ترك‌کنیم.
ما هم ناچار رفتیم اما بعد با افراد بیشتری به دهکده بازگشتیم وهمه‌شان را لت‌وپار و سربه‌نیست کردیم.

لین : چطور ؟

داو : با بمب ناپالم، خمپاره ، توپ‌های سنگین، زره‌پوش‌و تانك. يك‌حمله کامل نظامی به دهکده‌ای کوچك.

لین: قبل از حمله ، تعداد ساکنان دهکده چقدر بود؟

داو : حدوداً چهارصد نفر.
لین : چند نفرشان جان سالم بدر بردند ؟
داو: یك نفر .
لین : پس چند نفر کشته شدند؟
داو : همه‌شان . زن،کودك، گاومیش ، مرغ‌و خروس ، بز ، همه.
لین: این حمله غیر عادی‌واستثنایی‌بود؟
داو : نه. ما حمله‌های مشابه این ، زیاد داشتیم. دستور می‌دادند مثلا یك‌دهکده را کاملاویران کنیم و بسوزانیم اما همهٔ ساکنانش را نکشیم . البته مواردی‌هم بود که تمام سکنه را می‌کشتیم.
لین : مثلا چه موردی ؟
داو : دهکده «بوتری».
لین : این دهکده کجاست؟ یعنی کجا بود؟
داو : حدود یکصد و پنجاه میلی شمال‌شرقی سایگون.
لین: موردی هم بود که به شما دستور داده باشند کسی را دستگیریا زندانی نکنید؟
داو : بله، چنین دستوری به من داده شده.
لین : به وسیله‌چه کسی؟
داو : دستور فرمانده یك دسته نظامی.
لین : فقط همین یك‌بار؟
داو : خیر .
لین : خوب ،بعدچه شد؟
داو : ماکسی را دستگیر نکردیم.
لین : معنی این حرف چیست؟
داو : هر که را می‌گرفتیم، می‌کشتیم.
لین : زخمی‌ها را هم.
داو :بله.زخمی‌ها‌راهم.
لین : می‌کشتید؟
داو : بله.

لین : با چه وسیله‌ای ؟
داو : هفت‌تیر یا تفنگ یا سرنیزه .
لین: زخمی‌هایی را که افتاده بودند؟
داو : بله. زخمی‌هایی که دیگر کاری از دستشان برنمی‌آمد وقادر به دفاع‌از خودشان نبودند.
لین: این ماجرا را خودت به چشم دیده‌ای ؟
داو : بله.درآن‌شرکت داشتم .
لین : چرا؟
داو : بعد از گذشت مدتی، آدم‌به حیوان تبدیل می‌شود. دیگر بدون هیچ‌انگیزه‌ای این کار را می‌کنی ، دیگر اصلا هیچ نمی‌فهمی.
لین: خودت چندتا زندانی یا زخمی کشته‌ای می‌توانی تخمین‌بزنی؟
داو : شاید حدود دویست‌وپنجاه تایی.
لین : خودت شخصاً ؟
داو : بله.
لین: و چندتارا خودت شاهد بوده‌ای؟ حدوداً.
داو: شاید دو سه هزارتایی.
لین : دوسه هزار زخمی که کشته شده‌اند؟
داو : بله ، زخمی‌ها و غیر نظامی‌هایی که بدون هیچ‌دلیلی کشته شدند. مردها ، زنها ، کودکان ، همه.
لین : خودت شاهد هیچ بازجویی بوده‌ای؟
داو : بله چندبار بازجویی زندانی‌هایی که خودم دستگیر کرده بودم و با خودم آورده بودم. من شاهد بیست‌و پنج یا سی وپنج بازجوئی بوده‌ام.
لین : می‌توانی بعضی از آنها را شرح بدهی.

(صفحه ۵۳)

داو : یکبار ، پسری را دستگیر کردم که حدود هفده سال داشت . تیری‌به رانش زدم افتاد. مسلح بود. اسلحه‌اش را گرفتم و با کمک‌های اولیه پانسمانش کردم. هلیکوپتری درخواست کردم‌و خودم بااو به پایگاه «سی.پی» رفتم. اول مداوایش کردند و بعد از او بازجویی کردیم.

لین: یعنی خودت شاهد این بازجویی بودی؟

داو : بله . خودم شاهد بودم . بازجویی با دستیاری یکی از بومیان ویتنام‌شروع شد. تیر به ران پسرك خورده بود. زخمش را بخیه زده بودند و خون به او تزریق کرده بودند . طی بازجویی شاهد بودم که دستیار بومی آمد و پارچه دور زخم را باز کرد و با قنداق تفنگ به محل زخم ضربه زد تا خونریزی دوباره شروع شد. خون‌زیادی از او رفت. به او گفتند اگر حرف بزنددوباره پانسمانش خواهند کرد. پسرك چیزی‌نمی‌گفت. دستیار بومی با سرنیزه زخم را بیشتر از سوراخ جای گلوله بازکرد. بعد او را کشتند.

لین : چطور ؟

داو : با شکنجه.

لین : چه‌نوع شکنجه‌ای.

داو : انگشت‌هایش را یکی یکی بریدند ، هربار یك بندانگشت‌را، با تیغهٔ چاقو مفصل‌های هربند را می‌بریدند تا خون فواره بزند.

لین: این کار چقدر طول کشید؟

داو : تقریباً سه ساعت . پسرك بالاخره‌بیهوش شد. نتوانستند دوباره بهوشش بیاورند. دستیار بومی هفت تیرش را درآورد وتیری توی کله‌اش خالی کرد. پس از کشتن پسرك، دستگاه تناسلی‌و بیضه‌هایش را بریدند و در دهانش دوختند . بعد او را وسط دهکده آویزان کردند و تابلوئی رویش نصب کردند که هرکس به‌او دست بزند همین‌کار را با او خواهند کرد. هیچکس به‌او دست نزد. زنها را هم کماییش همینطور شکنجه می‌دهند.

لین : شاهد بازجویی زنها هم بوده‌ای؟

داو : بله ما برای آبجوخوری‌به سایگون رفته بودیم . یکی از بچه‌ها در طبقه بالایی یك‌بـــار با فاحشه‌ای سرگـــرم بـــود . بعـــد صـــدای فریادش را شنیدم . دخترك ، با تیغی دستگاه تناسلی اورا بریده بود. یکی از افراد گارد اورا به بیمارستان برد. دخترك را به نزدیك‌ترین پادگان نظامی بردیم . او را گرفتند ، خواباندند و دست‌وپایش را بستند واز وسط ، از قسمت دستگاه تناسلی تا گلویش را پاره کردند و دوشقه‌اش کردند.

لین : شما شاهد این حادثه بودید؟
داو : بله من شاهد بودم.
لین : رفتار مشابه دیگری با زنها دیده‌اید ؟
داو : دختر جوانی را که می‌گفتند از طرفداران ویت‌کنگ‌هاست دستگیر کردند. درواقع افراد ارتش سلطنتی کره گرفته بودندش .دربازجویی اصلا حرفی نمی‌زد . تمام لباس‌هایش را در آوردند واو را خواباندند و دست‌و پایش را بستند . بعد تمام سربازان گردان ، با او نزدیکی کردند. سرانجام دختر گفت که دیگر تحمل ندارد. بعد، دستگاه تناسلی‌اش را با سیم معمولی دوختند . میله‌ای برنجی در سرش فرو کردند وهمانطور آویزانش کردند. بعد فرمانده گردان که یك ستوان بود با شمشیری بلند سرش را از تن جدا کرد. همچنین زنی را دیدم که سرنیزه داغ رادر دستگاه تناسلی‌اش فرو کردند و او را سوزاندند.
لین: چه کسی این کار را کرد؟
داو : ماکردیم.
لین : سربازان آمریکایی؟
داو : بله.
لین : چندسرباز آمریکایی در این کار شرکت داشتند؟
داو :هفت‌تا.
لین : زن چکاره بود ؟
داو : دختر یکی‌ازمقامات ویتنامی که طرفدار ویت‌کنگ‌ها بود . اورا لخت کردیم و خواباندیم و دست‌وپایش را بستیم و سرنیزه‌ای را درآتش‌داغ کردیم و از روی پستانها تا پائین تنه‌اش کشیدیم و بالاخره در دستگاه تناسلی‌اش فرو بردیم.
لین : مرد ؟
داو : نه همانوقت . بند چرمی پوتین‌های مردی را که همراه‌مابود درآوردیم‌و آن‌را خیس کردیم ودور گردنش بستیم و زیر آفتاب آویزانش کردیم.
بند چرمی که از پوست خام درست شده باشد، وقتی که زیر آفتاب خشك شود، چروکیده و جمع و منقبض می‌شود. بند همینطور آهسته‌آهسته

منقبض شد و او را خفه کرد.

(صفحه ۵۰)

لین: به‌خاطر کارهایتان در ویتنام به دریافت مدال افتخار یا تقدیرنامه هم نائل آمده‌اید؟

داو : مدال ستاره برونزی ، نوار ستایش ویژه از ارتش، مدال خدمات برجسته به خاطر ابراز دلیری از طرف دولت ویتنام ، تقدیرنامه ریاست جمهوری که به گروه تحت‌نظر من اهداء شد، چندین نوار افتخار ویتنامی همچنین نوارهای لیاقت در عملیات جنگی و چند مدال «قلب ارغوانی».

میشائیل انده

رؤیاگر واقعیت های آرمانی

فرازهائی ازرمان «مومو»

محمد زرین بال

میشائیل انده (Michael Ende) (متولد ۱۹۲۹) بادوکتاب «مومو»و «داستان بی‌پایان» که از هرکدام تاکنون پنج میلیون نسخه منتشر شده، یکی از نویسندگان نام‌آور امروز آلمان است.

انده می‌گوید: خواندن هنریست که کمتر درباره‌اش سخن می‌گویند و حتی فکر می‌کنند ، درحالیکه دربارهٔ هنر نوشتن بسیار گفتگو شده‌است . خواندن به باور همگان کاری است کاملا یك‌جانبه و انفعالی واین عقیده‌ئی است بس نادرست. وقتی دو تن کتاب واحدی را می‌خوانند ، در واقع دو کتاب متفاوت را خوانده‌اند ، چرا که هرکدام قدرت تخیل سازنده ، هوش ، تجربه و حتی خاطره‌های خودشان را با محتوای کتاب درمی‌آمیزند. هستند خوانندگانی که بهترین کتاب در دست‌شان می‌پژمردو یاوه و بیهوده جلوه می‌کند ، وهستند خوانندگان استادی که برخوردشان بایك کتاب می‌تواند خاطره‌ئی یگانه شود حتی اگر دنیا باآن کتاب آشنا نشود ــ و من درسراسرزندگیم تابه امروز تنها با دو نفرشان آشنا شده‌ام.

بارها از خود پرسیده‌ام که چه حادثه‌ئی میان خواننده و کتابی که دردست دارد، روی می‌دهد . درخود کتاب چیزی جز نشانه‌ئی سیاه رنگ نیست؛ در خواننده هیچ چیزی نمی‌تواند باشد ، چرا که خواننده بدون کتاب

نمی‌تواند داستان و حوادث را تجربه کند، پس باید چیزی میان این دو حال باشد، بهتر بگوئیم در بعدی مرموز و خالی از فضا . این واقعیت برای من دلیلی است استوار درو جود واقعیت قابل تجربهٔ دنیای روحی. ولی این دنیای روحی را تنها آن‌کس درك می‌کند که خود بتواند درآن خلاقیتی داشته باشد.

کتاب «داستان بی‌پایان» من تصویر‌گر چنین دنیائی است. باستیان ، جوان پروتاگونیست [اولین هنرپیشهٔ تئاتر یونان باستان]، خواننده‌ئی است که لطف خدایان شامل حال اوست و می‌تواند درمتن حوادث داستان وارد شود و دوباره به‌واقعیت زندگیش بازگردد. زمانی که طرح ساخت‌یك‌فیلم از روی این‌کتاب راپیش روی من گذاشتند به‌سختی به‌فکر فرورفتم ولی قانع‌شدم‌که‌این امکان هست‌تابی‌آنکه به مطالب کتاب خدشه‌ئی واردشود، تبدیل به‌فیلم شود. ابتدا آزمایش‌هائی انجام‌گرفت تاتصور خوانندهٔ علاقمندی را که در هنگام‌خواندن به‌متن حوادث داستان راه می‌یابد و خودیکی از قهرمانان آن‌می‌شود، مستقیماً به صحنه فیلم کشاند: تماشاگران علاقمندی که در هنگام تماشای فیلمی باتمام وجودشان به‌درون ماجراهای فیلم کشیده می‌شوند. اما به زودی معلوم شد که این توازی درست نبوده ونیست . فیلمسازان‌این‌طرح رارهاکردند و کار به فراموشی سپرده شد،امانکار من همچنان مشغول بود.

از خود می‌پرسیدم چرا تجربهٔ کودکی علاقمند به کار خواندن ، کاملا متفاوت باکودك‌علاقمند به سینما است؟ یك کتاب به همکاری فکری و خلاق خوانندگانش نیاز دارد. داستان بدون داشتن قدرت تخیل زنده نخواهدشد. فیلم برخلاف کتاب همه چیز را حاضر و آماده به‌تماشاگر عرضه می‌کند و جائی‌برای پرواز فکر باقی نمی‌گذارد و بدتر ازآن ، اینکه فیلم اغلب با تلقین‌های سمعی و بصری، تصوری را که بیننده ، خودبه همراه می‌آورد، می‌کشد . مسئله آن‌طور که به نظر من می‌رسد، در فیلم نهفته نیست، بلکه درطرز تفکر کسانی است که ضعف و هنر فیلمسازی را در دست دارند.

من باوجود این تجربیات منفی همچنان به‌امکانات‌هنری فیلم معتقدم. با فیلم همیشه می‌توان به سراغ تماشاگر اختصاصی رفت. برای این‌کار باید فیلم‌هائی ساخت که بتوان بارها تماشایشان کرد. اگر هر علاقمندی بتواند سینمائی در چهار دیواری خانه‌اش داشته باشد، همچنان که امروزه مجموعهٔ

صفحه‌ها، نوارها یا کتاب‌هایش را دارد، آنگاه ناگزیر ارزش‌های دیگـری اعتبار پیدا می‌کند . تولید فیلم همانند نشر کتاب می‌شود و فیلم‌های هنری این امکان را می‌یابند تا بیرون از محدودهٔ زمان ، تماشاگران خود را پیدا کنند. چرا نباید در کنار استادی در فن خواندن ، استادی در تماشاگـری هم وجود داشته باشد.؟»

میشائیل انده کار نویسندگی را در سال ۱۹۶۰ با کتاب های «جیم کنوپف» و «لوکاس لکوموتیوران» آغاز کرد و در سال ۱۹۷۳ رومان «مومو»* ودر سال ۱۹۷۹ «داستان بی‌پایان» را انتشار داد. این کتاب زمینهٔ تهیه فیلمی به همین نام شد که پرخرج‌ترین فیلم تاریخ سینمای آلمان است (۶۰میلیون‌مارك.)

انده عقیده دارد که فیلمسازان در این فیلم ارزش هنری و انسانی رومان اورا به بازی‌گرفته‌اند ولی در عین حال‌هم سبب‌شده‌اند تا کتاب‌هایش خوانندگان بیشتری پیدا کنند، هرچند برای کتاب‌هایش نیازی به تبلیغات یا بقول خود وی «به‌بوق‌و کرنا» نداشته است، چه بدون این نیز خوانندگان خودرا یافته‌اند.

کتاب‌های مومو و داستان بی‌پایان انده به بیست و شش زبان ترجمـه شده وجوایز متعددی را در آلمان و اروپا به خود اختصاص داده است که از مهم‌ترین آن‌هاست:

"Janusz-Korszak-Preis" , "Buxtehuder Bullen"
"Wilhelm-Hauff-Preis" , "Silbernen Griffel" ,
"Lorenzo-Il-Magnifico-Preis" ,

انده می‌گوید : «خوشحالم از اینکه موفق شده‌ام از اطاق کتاب‌های کودك به تالار ادبیات بزرگسالان وارد شوم.» هرچند که تقسیم ادبیات به ادبیات کودکسالان و بزرگسالان خود موضوعی قابل بحث است.

اینکه چرا نوشته‌های تخیلی میشائل انده در مدت زمانی کمتر از پنج سال میلیون‌ها خواننده پیدا کرد— وآدم‌ها و دیگر آفریده‌های افسانه‌ایش درمیان کودك و جوان و پیر چنان مشهور شد که گوئی نام‌هائی واقعی‌اندیا اسطوره‌ئی کهن — پدیده‌ئی‌ست تازه در ادبیات امروز آلمان در سه دههٔ پس از جنگ جهانی دوم.

دربازنمائی تجربهٔ تلخ نازیسم و برخورد با مسائل حاد جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی

آلمان غربی پس از انقلاب تکنولوژیك ،به بیان خشك و خشن مستند گرایش داشت.

به راستی خوانندگان آلمانی از واقعیت خشن خسته شده‌اند که به دنیای رؤیاگونه میشائل انده پناه آورده‌اند؟

طرح رومان «داستان بی‌پایان» بسیار ساده‌است، اما میشائل انده با تخیل سرشار ، زبان حساس و پرداخت ظریف داستانی‌اش ، افسانه‌ئی چنان بدیع‌آفریده است که جاذبه‌اش نه تنها کودکان ، که بزرگسالان را نیز گرفته است.

طرح کلی و اجمالی داستان چنین است:

باستیان نوجوانی است ریزه نقش ، کم‌جنب‌وجوش ، ترسو و گوشه‌گیر که همشاگردی‌هایش مسخره‌اش می‌کنند و آزارش می‌دهند . یك‌روزدرگریز از دست همکلاسی‌هایش ، گذر باستیان به یك کتابفروشی کتاب‌های دست‌دوم می‌افتد و کتاب داستانی از روی میز کتابفروشی برمی‌دارد . و فـرار می‌کند وبه اتاق زیر شیروانی مدرسه پناه می‌برد و شروع به خواندن کتاب می‌کند وچنان در ماجراهای داستان غرقه می‌شود که خودرا یکی از قهرمانـان داستان می‌بیند : باستیان به نجات سرزمین رؤیاها ـ که در خطرنابودی‌استـ برانگیخته می‌شود و به سرزمین رؤیاها می‌رود و خطرها می‌کند و سرانجام‌بادادن نام تازه‌ئی به ملکه سرزمین رؤیاها ، آن سرزمین را از خطر نابودی می‌رهاند.

باستیان مدت‌ها در سرزمین رؤیاها گردش می‌کند و رؤیاهایش را به پرواز درمی‌آورد و سرانجام نیروی مهرپدری اورا به زندگی واقعی برمی‌گرداند و خودش را همچنان در اتاق زیر شیروانی‌مدرسه می‌بیند ؛ امادیگر از بیم ناتوانی رها شده است و از کسی نمی‌ترسد.

میشائل انده که می‌خواهد خوانندگانش «نیروی تخیل سازنده ، هوش، تجربه و حتی خاطره‌های خودشان را با محتوای کتاب درآمیزند» در «داستان بی‌پایان»با بهره‌گرفتن ازشیوه‌ئی‌ظریف و غیر مستقیم در فاصله‌گذاری، در آغاز داستانی«واقعی» می‌گوید و آنگاه شخصیت حقیقی داستانش (باستیان) را به سرزمین رؤیاها می‌فرستد و در این دنیای وهمی همزادی برایش‌می‌آفریند (همذات پنداری) اما در تمامی لحظه‌های تخیل ، لحظه‌هائی اورا از سرزمین رؤیاها جدا می‌کند تا دنیای واقعی را به او یادآور شود (فاصله‌گذاری)

دنیای واقعی و عینی باستیان (ناتوانی ، تنهائی ، ترس) را در عالم خیال (سرزمین رؤیاها) بازتاب یافته است.

بدین‌گونه است که انده با فرا افکنی واقعیت در رؤیا ، «رؤیای واقعیت» را باز می‌آفریند و باستیان را برمی‌انگیزد تا واقعیت‌های سخت و تلخی را که ازآن‌ها می‌گریزد ، در رؤیا ببیند و در گذر از سرزمین رؤیاها توانائی‌ـ های انسانیش را بازیابد.

انده در داستان‌هایش رؤیای واقعیت را چنان باز می‌آفریند که تمامی رؤیای داستان را باور پذیر می‌کند.

سرزمین‌رؤیائی باستیان ، ابعاد خیال‌گونه اما واقعی زندگی‌اند. پسرك که جز پدر ــ که رابطهٔ عاطفی با او دارد ــ کس دیگری را ندارد، بیشتروقت‌هاتنها می‌ماند و جرأت رویاروئی با دنیای دوروبرش را ندارد . این است که به دنیای خیال پناه می‌برد تا غم و غصه‌هایش را جبران کند.

اما این خیال‌پردازی انفعالی است، تغییری در شخصیت وروحیه باستیان پدید نمی‌آورد. پس میشائل انده او را در عالم خیال وامی‌دارد که خطرکند و توانائی درونی خودش را بشناسد.

انده در داستان مومو از شگرد وشیوه‌های داستان‌های کودکان وداستان تخیلی علمی بهره گرفته است.

«مومو» یك سطح پرماجرای افسانه‌وار داردکه برای نوجوانان جذاب است و یك سطح اجتماعی ــ فلسفی.

«مومو» دخترکی «عجیب» و تك‌و تنهاست که سراز آمفی‌تئاتر خرابهٔ شهری درمی‌آورد و باپاکی ، معصومیت وخیال پردازی کودکانه‌اش درهمه نفوذ می‌کند. و چنان هنری در شنیدن حرف‌های مردم داردکه بی‌آنکه سخنی بگوید ، مشکل آن‌ها را حس‌می‌کند . همه اورا دوست دارند. درهمان خرابه برایش اتاقکی می‌سازند، به دیدارش می‌آیند . برایش غذا می‌آورندو برایش درددل می‌کنند.

مردم شهر همچنان گذشته به سنت‌هاشان پای‌بندند ، به دیدارهم می‌روند. غم‌و شادی‌های همیشگی‌شان را دارند،کارشان‌رامی‌کنندو فرصت خندیدن،

شادی کردن، آواز خواندن ، دعوا کردن و وقت‌گذرانی دارند . تا مردان خاکستری‌پوش ــ که به چشم همه نمی‌آیند ــ در شهر پیداشان می‌شود. آن‌ها این وقت‌های اضافی را از مردم می‌گیرند . مردم جز کارکردن فرصت دیگری ندارند. زندگی همه یکنواخت می‌شود ، حتی زندگی بچه‌ها . دیگر کسی فرصت به دیدار همسایه رفتن ، خندیدن ، شادی کردن و آواز خواندن ندارد. این‌کارها دیگر ضرورتی ندارد . بازی وخنده و شادی برای بچه‌ها هم لزومی ندارد. آن‌ها باید کارهای ضروری یاد بگیرند . تنها «مومو» است که‌این دنیای مردان خاکستری‌پوش را دوست ندارد و وقتش را به هیچ قیمتی به آن‌ها نمی‌دهد وبه مبارزه باآن‌ها برمی‌خیزد.

میشائل انده در رمان مومو به‌مسائل‌زندگی جامعه‌پیشرفتهٔ صنعتی‌می‌پردازدــ بی‌آنکه مستقیماً به‌آن اشاره کند.

احساس بیگانگی انسان در روند تولید و تبدیل او به پیچ‌ومهره‌ئی‌که از خودش هیچ اراده‌ای ندارد، یکنواختی زندگی و از دست رفتن تشخص و جامعیت فرد وتبدیل آدم‌ها به موجوداتی سرد، بی‌عاطفه، ملال‌آور ... همه تمثیل‌هائی است گویا از زندگی انسانی در زیر سلطهٔ تکنولوژی، درجامعه‌ئی که انگیزه‌ئی جز بهره‌کشی‌ندارد.

انده با تصویر دنیای سرد و یکنواخت خاکستری آدم‌های خاکستری‌پوش‌ــ دنیائی بسیار شیك‌و مدرن ، اما خالی از لطف وظرافت ــ دنیائی باخانه‌های یکنواخت پرپری ، خیابان‌های یکنواخت و شیوهٔ یکنواخت زندگی ، جامعهٔ صنعت زده را به درستی تصویر می‌کند ، بی‌آنکه ابعاد تخیلی داستانش از دست برود .

مردان خاکستری‌پوش که از ذخیرهٔ وقت آدم‌ها انرژی می‌گیرند و زندگی‌شان وابسته به این منبع پایان ناپذیر انرژی است، تمثیلی از صاحبان کارخانه‌ها و سرمایه‌داران بزرگ‌اند.

میشائل انده بی‌آنکه شعار بدهد یا جانب این‌یا آن جهان‌بینی را بگیرد از کابوس هراس‌انگیز زندگی جامعهٔ صنعت زده می‌گوید بی‌آنکه به‌آن باور داشته باشد.

پیام انده به خوانندگانش اینست: این زندگی یکنواخت وپرملال سرنوشت

محتوم شما نیست . عشق و همدلی ، نپذیرفتن واز پای ننشستن رهائی است.
.... استاد دست مومو را گرفت و او را به تالار بزرگ راهنمائی کرد. در آنجا ساعت های مختلف را به او نشان داد. بعضی ساعت‌های آهنگ نواز را به‌کار انداخت ، ساعت‌های جهان نما و ستاره‌نما را برایش تشریح کرد و با احساس اینکه مهمان کوچکش از دیدن این‌همه اشیاء حیرت‌آور شاد شده و به وجد آمده است، دوباره جوان و جوان تر شد.

همانطوریکه به‌راه رفتن و تماشا ادامه می‌دادند ، از مومو پرسید : «راستی دوست‌داری معما حل‌کنی؟»

مومو جواب داد : «اوه، خیلی زیاد! تو معما بلدی؟»

استاد زمان گفت: «بله، ولی خیلی سخته و کمتر کسی پیدا میشه که بتونه اونارو حل کنه . »

مومو گفت : «خوبه ، معماهاروبه خاطر میسپرم و بعـداً برای دوستام مطرح میکنم.»

استاد زمان گفت: «خب، ببینیم ، میتونی حل کنی‌یانه. خوب گـوش کن!:

سه‌برادر تویه‌خونه زندگی میکنن
هرسه باهم کاملا فرق دارن
وقتی میخوای اونارو ازهم تشخیص بدی،
میبینی که هرکدوم شبیه دیگری است.
اولی غایبه ، و تازه میخواد از راه برسه.
دومی هم غایبه ،اون‌تازه رفته.
فقط‌سومی‌خونه‌است ، که از همه هم کوچک‌تره،
بدون این‌سومی، اون دوتای دیگه هم نیستن.
همین سومی‌ست که مورد نظره،
چون که تنها اولی‌به‌دومی تبدیل میشه.
هرکدوم از اونارو که بخوای نگاه‌کنی ، می‌بینی
که برادر دیگه‌رو می‌بینی!
حالا بگو: هرسه ایناکی هستن؟

یااینکه فقط دوتا هستن ؟ یا اصلا هیچ‌کدوم نیستن؟
اگه بتونی اسم‌یکی ازاونا روبه من‌بگی، دخترم
هرسهٔ این حاکم‌ها رو خواهی شناخت.
اوناباهم به‌امپراتوری بزرگی حکومت میکنن ــ
اونا همه از یك چیزن ! وازاین جهت یك شکل هستن.»

استاد زمان به مومو نگاه کرد و تشویق‌کنان سری تکان داد. مومو با هیجان گوش می‌کرد. ازآنجا که حافظهٔ خوبی داشت‌معما رالغت‌به‌لغت پیش خود به آهستگی تکرار کرد.

آنگاه آهی کشید و گفت : «وای، واقعاً که مشکله . اصلا نمیدونم چی میتونه باشه. اصلا نمیدونم از کجا باید شروع‌کنم.»

استاد زمان گفت: «سعی خودتو بکن !»

مومو تمام معما را یکبار دیگر زیر لب زمزمه کرد. سپس سری تکان داد و اعتراف کرد که : «نمیتونم». در این میان لاك‌پشت هم سررسید، کنار استاد نشست و با دقت به مومونگاه می‌کرد.

استاد زمان گفت: «کاسیوپایا، توهمه‌چیزرو از نیمساعت قبل میدونی آیا مومو میتونه این معما را حل کنه ؟»

روی لاك‌سنگ‌پشت این جمله پدیدار شد. «حل‌میکنه!»

استاد زمان روبه مومو‌کرد و گفت : «میبینی که میتونی معمارو حل کنی. کاسیوپایا هرگز اشتباه نمیکنه.»

مومو پیشانی درهم کشید و دوباره سخت به‌فکر فرورفت . کدام سه برادرند که باهم دریك خانه زندگی می‌کنند ؟ اینکه آن‌ها آدمیزاد نیستند، روشن‌بود. درمعماها ، برادرها همیشه هسته، سیب ویا دندان یا چیزهائی از این قبیل‌اند. به هرصورت چیزهائی از یك جنس ویك نوع. ولی‌اینجا موضوع‌سه‌برادرست که به همدیگر تبدیل می‌شوند . خوب این چه‌بوده که می‌توانسته به‌خودش تبدیل شود ؟ مومو به‌اطراف خود نگاه‌کرد. چشمش به شمعی افتاد که شعله‌اش هیچ جنبشی نداشت. دراینجا شمع‌دراثر شعله تبدیل به نور می‌شود. درست است ، سه‌برادر همین‌ها هستند . ولی این که نمی‌شود،چون هرسه‌تای آن‌ها در آنجا حاضرند. درصورتی‌که دوتا از آن‌ها نباید آنجاباشند.

خوب شاید چیزهائی مثل گل ، میوه و تخم باشد ، بله، واقعاً هم همین‌است، چون خیلی از چیزهایش درست است. تخم در میان آن‌سه‌تا ازهمه کوچکتر است. و وقتی که حاضر باشد ، اون دوتای دیگر نیستند ، وبدون آن هم آن‌دوتا دیگر نمی‌توانند باشند . ولی بازهم نشد! چرا که تخم را به‌خوبی می‌توان تماشا کرد. در حالیکه در معما گفته شده که وقتی به کوچکترین آن‌ها نگاه میکنی ، آن دورا یکی بعد از میبینی.

افکار مومو ازاین شاخه به‌آن شاخه می‌پرید واو قادربه یافتن نشانه‌ئی پااثری نشد که او را به سوی هدف راه گشاباشد. ولی کاسیو پایا گفته‌بود که او جواب را پیدا خواهد کرد ....

مومو به تدریج متوجه شدکه زیر تاقی کروی و بسیارعظیم، به بزرگی تاق آسمان ایستاده است. این تاق بزرگ سراسر از طلای ناب ساخته شده بود.

بالای تاق دروسط سوراخی گرد وجود داشت که ستونی از نور به صورت عمودی به روی‌حوضچه‌ئی می‌تابید که سطح‌اش به هیچ حرکت و همانند آینه‌ئی تاریك بود.

درست نزدیك سطح آب زیر ستونی از نور چیزی ، مثل ستاره‌ئی روشن می‌درخشید و سنگین و باوقار به‌این طرف و آن‌طرف درنوسان بود. مومو پاندول عظیمی را بازشناخت که روی آینۀ سیاه در حرکت ونوسان است .پاندول به جائی آویزان نبود ، بلکه در هوا معلق بودو به نظر می‌رسید که‌در حالت بی‌وزنی است.

وقتی پاندول ستاره‌ئی به‌کنار حوضچه نزدیك می‌شد از میان‌آب تیره غنچه‌ئی بزرگ سر بیرون می‌آورد و هرچه پاندول نزدیك‌تر می‌شد، غنچه‌هم بیشتر می‌شکفت تا سرانجام به صورت گل کاملا باز شده روی آب گسترده‌شد.

مومو هرگز تصورش را هم نمی‌کرد که چنین رنگ‌هائی‌هم وجود داشته باشد. پاندول ستاره‌ئی لحظه‌ئی روی گل درنگ کرد و موموچنان محو این چشم‌انداز شدکه همه‌چیز را دوروبرش به فراموشی سپرد. عطری که شامه را نوازش می‌داد، همان بودکه همیشه درآرزووتجربه‌ش بود،بی‌آنکه‌بداند چه بوده است.

پاندول ستاره‌ئی آهسته آهسته مسیر رفته را باز می‌گشت ودر همان زمان

که اندك‌اندك‌از گل دور می‌شد ، مومو با ناراحتی بسیار مشاهده کرد که‌آن گل‌زیبا و با شکوه شروع به پژمردن کرد. گلبرگ‌ها یکی پس از دیگری جدا می‌شد و به اعماق تاریکی فرو می‌افتد. موموسخت به‌دردآمد، انگارکه چیزی بازنیافتنی برای همیشه از دستش به‌در رفته است.

وقتی پاندول به وسط حوضچه رسید، گل زیبا هم یکسره پژمرده ونیست و نابود شده بود . ولی در سمت دیگر حوضچه در همان لحظه غنچه‌ئی سرازآب تیره به درآورد و مومو دید که هرچه پاندول به کنارهٔ حوضچه نزدیك‌تر می‌شود، غنچهٔ سربرآورده از آب به صورت گلی زیبا و باشکوه گلبرگ می‌گشاید . دخترك حوضچه را دور زد تا گل را از نزدیك تماشا کند.

این گل با گل قبلی کاملا فرق داشت. مومو حتی رنگ‌های این یکی‌را هم تا آن‌زمان ندیده بود . ولی به نظرش رسید که این یکی بسیار زیباتر و دیدنی تراست . این گل رنگ وبوئی دیگر و شکوهی و جلالی دیگر داشت . مومو هرچه بیشتر به‌آن گل نگاه می‌کرد ، ریزه‌کاری‌های شگفت‌انگیز بیشتری درآن می‌یافت.

ولی پاندول بازهم راه بازگشت درپیش گرفت وزیبائی آن گل‌هم به پژمردگی گرائید و گلبرگی از پی گلبرگ دیگر به ژرفای سیاه حوضچه فرو افتاد.

پاندول آهسته آهسته به سمت دیگر درحرکت بود ولی درجای پیشین توقف نکرده و اندکی آن‌سوی‌تر رفت. در آنجا هم تقریباً در یك‌پائی گل اول غنچه‌ئی بیرون آمد و شروع‌به بازشدن کرد.

این گل به‌نظر مومو زیباتر از آن دوتای دیگر بودــ سرگل‌تمامی گل‌ها؛ نادره‌ئی بس شگفت!

مومو وقتی این پدیدهٔ کامل را نیز درحال پژمردن وفرو افتادن به ژرفای تاریك نیستی دید، می‌خواست باصدای بلند بگرید. ولی به‌یاد قولی افتاد که به استاد زمان داده‌بود و سکوت کرد ......

ولی هرچه می‌گذشت، بیشتر احساس می‌کرد که چیزهائی پیش می‌آیدکه پیش از این متوجه‌شان نشده بود.

موموستون‌نوری را که از سوراخ سقف به درون می‌تابید نه‌تنها به چشم

می‌دید، بلکه حالا دیگر صدایش را هم به گوش می‌شنید

اوایل صدائی بود شبیه زوزهٔ بادی که در دوردست و برتارك درختان می‌وزد. ولی بعد صدای زوزه بلند و بلندتر شد، همچون صدای شرشر آبشار ویا غرش امواج دریائی به گوش می‌آمد که به صخره‌های ساحلی برخورد می‌کند.

مومو همچنان با وضوح بیشتر می‌شنید و حس می‌کرد که این صداهای درهم و برهم از طنین صداهای بی‌شماری پدید می‌آید که هرلحظه شکلی تازه به خود می‌گیرد ، نوائی نو می‌یابد وهمواره آهنگ همنوای نوینی ساز می‌کند. این آهنگ‌درهمان حال که موسیقی بود، چیزی دیگرگونه نیز بود. و مومو ناگهان بازش شناخت : این همان نوائی بود که او گهگاه ، آهسته چنانکه گوئی از دور دست می‌آید ــ می‌شنید ؛ آنگاه که در زیر ستاره‌های چشمك‌زن می‌نشست و به سکوت شب گوش می‌سپارد.

ولی حالا نواها واضح تر و گوش‌نوازتر می‌شد ، مومو احساس می‌کرد که‌آن موسیقی همین نورنواگر بود ، که هرکدام ازآن گل‌هادر هیأتی یگانه و نامکرر از ژرفای آب‌تیره فرا می‌خواند و به‌آن‌ها شکل‌می‌داد.

مومو هرچه بیشتر گوش می‌داد ، تك‌تك صداها را باوضوح بیشتر باز‌ــ می‌شناخت.

ولی این نواها صداهای آدمی نبود ، بلکه چنان می‌نمود که زروسیم‌و دیگرگوهرها گرم همنوائی‌اند. آنگاه صداهائی دیگربگوش رسید، صداهائی از دوردست و از چیزهائی وصف ناپذیر . این صداها آنچنان واضح شد که مومو اندك‌اندك کلمه‌هائی را از میان آن‌ها تشخیص می‌داد، کلمه‌هائی از زبانی‌که تاکنون نشنیده بود ولی معنی‌شان را درك می‌کرد . آن‌ها خورشید وماه بودند و ستارگان که نام واقعی‌شان را برزبان می‌آوردند. ودراین نام‌هاآن‌راز نهفته بود، راز اینکه‌چه‌می‌کنند و چگونه برهم‌اثر می‌گذارندو این‌گل‌های بی‌همانند را باز می‌آفرینند و باز می‌پژمرند و از میان می‌برند.

ومومو ناگهان دریافت که تمام این کلمات خطاب به اوست ! تمام‌جهان تا اعماق کهکشان ، تا دور دست‌ترین ستاره‌ها همانند چهره‌ئی تنها و بس‌عظیم نگران اوست. به او نگاه می‌کند و با او حرف می‌زند ! واحساسی به او

دست داد که بسیار عظیم‌تر از ترس و وحشت بود......

استاد زمان جواب داد: «مومو، آنچه که دیدی و شنیدی ، وقت تمامی انسان ها نبود .این فقط عمر توبود . در وجود هرکس چنین جایگاهی هست، جایگاهی که تودیدی، ولی تنها کسانی به‌آنجا راه پیدا میکنن که من اونارو درآغوش بگیرم وبه اونجاراهنمائی کنم.وباچشم‌معمولی‌هم نمی‌توان آنجارادید.»

«ولی آخه من کجا بودم؟»

استاد زمان جواب داد: «درقلب خودت». وموهای ژولیدهٔ دخترك رانوازش کـــرد.

دشت ارژن

شعر شعور در هنگامهٔ ماندگار زمان

«دشت ارژن» سرودهٔ سیمین بهبهانی، شعرزندگی است وشعر رازجاودانگی انسان و اندیشه است. پاسخ چرا پایائی‌ی هنر و فرهنگ و تأکید توانمندی و جربزه‌ئیست که شعر شعور در هنگامه‌های ماندگار زمان دارد.

فریاد، دربرهوت خاموشی‌ها و هلهله‌ها وهمهمه‌های تاریخی.

هماره... سیل آتش مذاب و سوزانی که از گلوی آتشفشان‌ها سرریز می‌کند، از تلاطم والتهاب خاك، حکایت‌ها برزبان دارد. بی‌جانیست که هنر راپویاترین واکنش «زندگی» در مقابله‌باحس زوال و جباریت‌مرگ انگاشته‌اند!

شعریت و زبان آوری واندیشه‌ورزی شاعرانه‌ئی که ناطور دشت ارژن تدارك دیده، منقبت آفرینش شعر و ورق‌گردانی دیباچهٔ تخیل و هوشمندیست، برمتن آمیزه‌ئی از عشق و ضرورت خداوندی زندگی، که تذهیب حاشیه‌اش را، سیمین بهبهانی با «ابریشم سرخ، از خون، خون جاری»[1] آراسته است. واگر او این‌همه‌ازفره زندگی، جانانه سخن نگفته بود، می‌گفتم: خسته‌ئی و نفس بریده‌ئی بی‌تاب باتاول پای‌ها که: «فرانامده‌ات چیزی بروفق مراد»[2]، دل کنده از یقین به پایداری انسان، هراس زده از هول گزندهٔ گردنکش، با درختچه‌های ارغوانی واطلسی های دشت ارژن باستاره‌ها، باگرگ ومیش سحر، با شفق وشقایق،باصخره‌هاوسنگریزه‌ها، باپرنده‌ها،پریشیده و پژمان بدرود می‌گوید که: «اگر چه واماندیم ... اگر نیارستیم ... اگر فروخفتیم ... اگر ... رفتیم!»[3]

اما نه! اگر مویه‌ئیست و دریغی، برجاری زندگی است بر رنگ‌باختگی

تا کجا آبادهاست... «که از خویش رفتن وداعی ندارد»

زیرا تا شقایق بر زمین هست، خیام و مولوی و حافظ وتا ترانه و غزل سیمین بهبهانی دردشت ارژن.

□

آن‌چه شعرهای دشت ارژن را از پرگوئی‌های پوك ونمور و کلی گوئی‌ها و آشفته‌پردازی‌های خالی از تخیل و شور، جدا می‌کند، شعور شعله‌ور شاعرانه و تخیل هوشمندانه‌ئیست که دلواپس زندگیست، زیرا زندگی‌را می‌پاید، زندگی را درست می‌بیند. زیبائی و درد را می‌شناسد. جزء به جزء، ولحظه‌به لحظه‌اش را. بازتاب این دیدار است که واژه‌های‌بهم پیوسته یك مصراع ویا یك بیت را به زمزمه‌ئی پرنغمه و یا تکه‌ی آتشی گداخته و سوزان بدل می‌کند.

واژه‌ها، همان کلمه‌های ساده و متعارفیست که‌چه‌بسا، کلام افزار قلم خامدستان و دستمایهٔ حس بدمستان بوده است، که‌در این‌جا، به دلیل‌رابطهٔ طبیعی و بی‌تکلف شاعر با آن‌ها، جوهر خلاقیت ومنش خود را باز می‌یابند. ومنشوروار طیف متنوعی از رنگینك‌های فهم و صوت می‌آفرینند. گاه به لطف شبنم بر سبزینه‌ها می‌ماند واز غایت درخشندگی همانند خردهٔ الماس، گاه به فوران فریاد و شتك خون برطاق نمای سپید دیواری.

توالی و ترتیب و هنجار کلمات، ساده وبی‌پیرایه و مطیع‌وزن وزحاف است، همین سادگی واطاعت پذیری سرشتی کلمات است‌که آن‌ها را، دریافتی موزون، به حامل‌های بیان پیچیدگی ورازهای اندیشه و حس شاعر بدل کرده است:

باقدم های کولی، دشت بیدار می‌شود
بازلال نگاهش، برکه سرشار شد
لب‌زهم باز می‌کرد، کهکشان می‌درخشید
موی برچهره می‌ریخت، آسمان تار می‌شد.
یال اسبش که‌می‌تاخت، بادراشانه‌می‌زد
ضرب نعلش که‌می‌کوفت، رقص تاتار می‌شد
پیش آئینه چشمی ـ همچو بختش بدنبال ـ
پوستش زیر انگشت، موج پنداری شد.

نوگرائی، آنگونه که نیما سفارش کرده است، یکی از خصیصه‌های ارجمند شعرهای دشت ارژن است که از قضا ! بیش‌تر آن‌ها در قالب غزل است . والبته نه قالب سنتی غزل . وارزش و بحث‌انگیزی کارهم، در همین است .زیرا درحالی که برخی مدعیان تنگ مایه بابیان نامفهوم‌ترین‌و مجردترین حس‌ها، در «فرا واقع‌گرائی» حتی از آندره برتون معصوم هم پیشی گرفته‌اندو هنوز سرگشته و شوریده‌سر، معیار نوگرائی و پیروی از شیوهٔ نیما را در بلندی وکوتاهی مصراع‌ها و شکستن افاعیل می‌دانند، شاعری متغزل توانسته‌است، باگزینش‌فضای مناسب و دیدار درست بازندگی ، قالب محتضر و رنگ باخته‌ئی را به چنان اعتلائی برساند که آن‌ها (البته در بهترین شکل بیان) با موجه‌ترین شعرهای نیمائی معاصر ، پهلو بزنند.

آن‌هائی که هنوز هم در شعر «شیرجهٔ بلندبرمی‌دارند»، چه خوب است، بدون شرم ، ذائقه سرخك گرفته خودرا ، با طراوت وتازگی‌ونوجوئی‌های۔ دشت ارژن ــ بسنجند و دریابند که تعریض نیماچرامتوجه محتوی بوده ونه‌قالب؟ مگرنه نیما بر پیوند وارتباط درونی حس وادراك شاعر با هستی منتشر در ذات اشیاء و طبیعت زنده و حضور بخشیدن به عناصر و جزئیات آن‌ها درکلیت شعر تأکید کرده است ؟ مگرنه نیما خود از دیدن زندگی باهمهٔ رخ‌نمودهایش، از ساختن زندگی، از سادگی و پیچیدگی‌های هستی و طبیعت و نهٔ توی‌مناسبات انسان و جامعه سخن‌گفته است پس شگفت نیست اگر نیما مرثیه گفته باشد وشاید به قوت مراثی محتشم کاشی! زیرا وقتی اواز «کاکلی که روی سنگ مرده»[۴] اندوهگین می‌شود، چرا از قتل عامی چنان قساوت‌آمیز نگوید؟[۵]

□

نزدیك کردن و کشف مختصات و مشابهت های ساخت و اسلوب نیمائی، با قالب غزل، از دیگر خصوصیات شعرهای دشت ارژن‌است ، که شاعر (باوجود التزام ردیف و قافیه)، این تقارن و هماوائی را با آزادساختن حرکت‌های درونی تصاویر و مفاهیم ، از انقیاد و تحمیل قالب سنتی ، بدست آورده وشگرد- های چیره دستانهٔنیما را در **افسانه** زنده کرده است.

بدینترتیب در شماری از غزل‌ها و غزلواره‌های دشت ارژن، واژه یـــا

ترکیبی همگون از واژگان بر بنیاد آمیزه‌ئی از وزن‌های تازه با ضرباهنگ‌های وزن‌های سنتی ، آهنگی دیگر و سیر و حرکتی دیگر می‌یابند و هنگام عبور از حیطهٔ ذهن و در تلاقی با حساسیت‌های شعور و عاطفه خواننده ، ویران‌می‌کند، می‌سازد، به هیجان می‌آورد، آرامش می‌دهد ویا منفجر می‌شود که برادهٔ آهن و زهرابهٔ حنظل در ذهن رسوب می‌کند. ویا نرم‌خو وباورگذار است، تـا جائی که از پرواز با بال‌های خیال شاعر گزیری نیست‌تاآن جاواوجی‌که: «مدار زهره برآشوبد ، اگر فراز کنم پارا»[۶]

براین ها باید توان شاعر را در مهار کردن سختگی ناهمواری برخی‌از وزن‌ها و نرمش بخشیدن به چندپایان بندی نامتداول در غزل‌راافزود:

دونمونه :

ذهن، دود حلقه‌حلقه ، ذهن ، ابر توده توده
گاه پیچ‌خورده در پیچ، گاه خم‌زخم گشوده
عقل، رشته‌های درهم،سرخ، زرد، سبز، نیلی
فکر ، پنجه‌های لرزان ، برگره ، گره فزوده !
سیم‌های مس گذاران، در تنم به‌گونهٔ پی
وان که خواهدم شکیبا ، هرمشان نیازموده

□

به‌دشت‌های برفی ، دوان دوان است.
سیاه‌گون سواری که باز نوجوان است
سپید شیشه‌ئی را نشانه می‌گذارد
ز قطره‌قطره خونی که از تنش روان است
ادامهٔ قدم‌ها: نگار برگ زیتون
نشانهٔ تقابل ، قرینهٔ قران است

□

پیامدهای زایا و پویای فرهنگی وادبی این کتاب را در تربیت ذهنی وادبی نسلی از شاعران جوان، به‌دو دلیل، ازهم‌اکنون به روشنی می‌توان دید:

نخست ازنظر شیوهٔ زبان و بیان (سبك) در قالب غزل و مسطوره‌گیری خلاق از افاعیل عروضی (به‌عنوان پایه وبنیادوزن) وزحاف‌ها (به‌عنوان گنجایش متغیر ودرونی وزن) و همچنین کاربرد بسیاری از امکان‌ها وباالقوه‌

های کم شناختهٔ زبان و شیوهٔ بیان در قلمرو مسائل اجتماعی ،انسانی .

دوم، حضور روشن و کارساز شخصیت ومنش‌اندیشگی که ساختمان شعر را (فارغ از نگرش‌های زیبائی شناسانه)، زیر نفوذ خود قرارداده‌ودرواقع شخصیت باطنی ودرونی شعرهای این‌کتاب را بیان می‌کند ، شخصیتی که ازدر آمیختن بارویدادها نهراسیده، با واقعیت‌ها زیسته واز آنها آموخته است. وگرنه کی می‌توان ، این چنین از پرسه زدن (البته کم‌زیان) در رمانتیسیسم، گسست‌و به درك صریح زندگی‌دست یافت.

این‌طور است‌که وقتی : «حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد»[۷]، انگار، موجکوهٔ شادی برکرانهٔ حس و عاطفه شاعر می‌گسترد. او یله‌ورها با آن می‌آمیزد و بر تمنای دل لطمه دیدگان پاسخ می‌گوید ، با شعرش.

وآن‌گاه که باوحشت و دلهره می‌بیند که بیشترین مسافران قطارها، کفن پوشند و روزوشب بر قامت خون طلوع‌می‌کند و در هرگذری ، چراغانی‌حجله‌ها بر باژگونگی زیستن تسخر می‌زند ، آماج رنج می‌شود. رنجهای جانگزا: رنج انسان بودن، مادربودن وشاعر بودن. می‌گرید. اما اشك او خونبارش کلمه‌است و فریاد : **وطن! چه سرها به خاك، فتاد تا کارتو / زسر به‌سامان رسید، زنو به بنیاد شد**

□

«تولد دوباره» فروغ‌فرخ‌زاد، اگر به درستی تولد شخصیت وادراك‌و بینش جدید زن ایرانی در عرصه فرهنگ وادب بود، (دراین‌جا اشاره به‌عصیان ویاتجربه‌های گوناگونش در زمینهٔ فرم و یا دستیابی‌اش به شیوهٔ بیان خاص او نیست)، بلکه منظور تولد ذهنیت شاعرانهٔ مستقل وفرهنگ‌ساز زن‌در روزشمار فرهنگی وادبی تاریخ است. «دشت ارژن» ــ به رغم تفاوت ظاهری از نظر قالب ــ رشد مستمر و طبیعی آن ذهنیت وراستا و ابعاد تکاملش را اعلام می‌کند.

دشت ارژن براین واقعیت فراخور احترام تأکید می‌کندکه خردپویا و گوهر اندیشه زنان گزیدهٔ جامعهٔ فرهنگی ایران باتکیه برمیراث‌های اصیل فرهنگی وسنن آئینی واخلاقی و مواجه درست با واقعیت‌های اجتماعی، توانسته

است، نه فقط سلطهٔ رفتارهای اندیشگی ناهمزمان و منش‌های غیر اقلیمی را از ذهنیت خود براند، بلکه پوینده و خردورز و با اعتلای شناخت عقلانی، از دگردیسی واقعیت‌های بعضاً خشن نیز، هوشیار بیرون آید.

جانمایهٔ آگاهی «دشت ارژن» بازگوئی شاعرانه این ادراك فلسفی است که: می‌اندیشم پس‌هستم. و توجیه‌قابلیت‌های فرهنگی برای فعلیت یافتن‌این‌ادراك است. گذر از ورطهٔ انفعال و عبور از توفان سرسام ها و احراز مسئولیت در تمامی ابعاد، تا به موجودیت تاریخی- فرهنگی او تحقیق بخشد.

سه‌ربع قرن پیش ، نقش زن، در انقلاب مشروطیت ، بیش‌تر ، سامان دادن به حرکت جامعه برای رهیدن ازپوستهٔ انجماد و انحطاط بود، بابرانگیختن مردان و فرزندان . آنان که پارسایانه، نیمی از مصائب دردناك را باسکوت وبردباری تحمل کرده‌اند، دیر زمانیست که به حضور خود در عرصه‌گاه ــ های تلاش و مبارزه خلاق جامعه آگاهند و کارآئی و دستاوردهای مسئولیت‌ــ پذیری خویش را شناخته‌اند و تا رخدیسه‌ئی و نقشی درسنگواره نمانند، باید هلاك خموشی.

شاعر دشت ارژن باشناختن ژرف این نیاز است که با مخاطب قرار دادن کولی‌اــ «من» دیگرشاعر که در «ما»ی جامعه منتشر است‌ــ می‌سراید:

کولی ! به شوق رهائی ، پائی بکوب و به ضربش
بفرست پیك و پیامی تا پاسخی بستانی
برهستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را
نعلی بسای به سنگی تا آتشی بجهانی

بدینگونه است‌که به آتشفشان مانند‌ه‌اند. قله‌های سرکش و خاکسترانّدود آتشفشان را بارها می‌بینند و بی‌خیال می‌گذرند. اما لرزه‌ئی تند و خشمناك، پوستهٔ صبر را می‌شکافد. بندهای تحمل را می‌گسلاند وگلوی آتشفشان بساز می‌شود و آتش سرزیر می‌کند . آن‌گاه می‌توان یافت که در پس‌خاموشی قرون و برکرانهٔ خوف درون چه می‌گذشته است، که از تنگنای شکیب یك صدا این‌چنین اندوه می‌تراود و تیزاب خشم وکین می‌بارد.

□

سرشت عاطفی و ذات حسی زن، مرگ ستیز است و شریف‌ترین وخستگی‌ـ ناپذیرترین مدافع زندگی.

«دشت ارژن» آوردگاهیست که در آن شخصیت غبار آلود زن ، تیغ فریاد برکف، به مصاف هیولای مرگ‌آمده است، تااز زندگی و آن چه با انگارهٔ خردو عاطفت روامی‌داند،صادقانه‌دفاع کند.اوسازنده‌وپردازندهٔزندگی و حامی‌زندگیست. زندگی، که‌فرزندش‌است، مردش است، وطنش‌استآئینش‌است و همهٔ آن‌چـه کـه نکبت نیست و سیـه روزی نیست و عشق‌بـال پـرواز است و کلام راز که به رنگینی پرطاووس ، در لحظه‌ها سرك‌می‌کشد و اگر تبسمی ، طربی و نشاطی است، هم از این دیدار است:

بالاگرفته کار جنون ، کولی ، دوباره زاربزن / بغض فشرده می‌کشدت، فریاد کن ، هوار بزن / عشق است ، جمله هستی تو ، جانت‌به نقد اوست گرو/ انکار خویشتن چه کنی ؟، برشو وبه بام و جار بزن /

دشت ارژن، آئینه این مصاف ومنادی‌این عشق معتبر است.

براین آئینه بنگر تا تصویر بالابلندمهربان زن و شرف زن و بغـض گلوگیر و آن شوق شگفتی که‌در جان او زبانه می‌کشد و تصویر دستانی را ببینی که گاهواره و جهان را باهم تکان می‌دهد. طنین غمگنانهٔ آوازهاست‌و رازها و اندوه‌هاودلواپسی‌ها و سوگواری‌ها که از خانه‌ها ،کوچـه‌هـا و دشت‌های شعله‌ور و خونالود این سرزمین مترنم است. وپیوندنجیب و شریف او را با خاك‌وخیال و رؤیاها معنا می‌کند.

سیمین با همان نجابتی که لالائی ها راخوانده ، ملایم ونجواگر از وطن می‌سراید:

دوباره می‌سازمت وطن، اگر چه باخشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم ، اگر چه با استخوان خویش

□

از شیرین‌کاری‌ها مأنوس سیمین بهبهانی بیش‌تر می‌توان گفت. ویکی از ماندگارترین‌شان ، زبان لبالب از واژه و پرتنوع ، زبان نرم وسیال و شیوهٔ بیان پررمز وراز او است. باید با بسیاری از عناصر فرهنگی اخت‌شدتا

فطرت کــلمه وجان و جوهر و آهنگ طبیعی آن‌ها را شناخت وموسیقی‌شان‌را.و سیمین بهبهانی دربسیاری از غزل‌های این‌کتاب این شناخت را به گویائی بیان کرده است. به سبزهٔ بستر دوساقهٔ ریواس ــ تنیدگان باهم‌چنان که یك تــن بود. که تأکید خالی از تصنع در مصراع نخست‌روی حرف «س» و در مصراع دوم روی حرف «ت» نوعی موسیقی مناسب کل فضای شعر رادر این بیت‌ها ایجاد کرده است براین روال است: **سکوت سهمگین** را از این سرا بتاران/و نمونه دیگر : زگوشهٔ خموشی، سه‌تار کهنه برکش که خاطرهٔ : خیزیدو خزآرید که هنگام خزان‌است را بیاد می‌آورد.

انتخاب طبیعی واژه‌های خوش‌آهنگ که صرف پایانی آن‌ها با فضای صوتی که ایجاد می‌کند می‌تواند بخشی از حس ومفهوم موردنظر شاعر و شعر را ازاین راه به خواننده القاء کند، نمونه دیگری از تأکیدهائی‌است که‌بــه شکل یا ساختار بیانی شعر اعتبار و ارزشی خاص می‌دهد:

جلیقهٔ زری را از جامه‌دان برآور
گرش رسیده زخمی ، به چیرگی رفوکن
زپول‌زر ، به گردن ببند طوقی ، امــا
به سیم تو نیرزد، قیاس با گلوکن!
به هفت رنگ شایان ،یکی پری بیارای
ز چارقد نمایان ، دوزلف‌از دوسوکن

از : کولی واره ۱۱

که در این غزل تأکید در (قافیه) پایان‌بندی (او ــ اشباع شده) است‌و در غزل «کدام ابر زهرآگین» روی حرف، الف ممدود، یا حرف استقلاطلب «آ» که فضای صوتی‌اش بخشی از تداعی کردن محتوی شعر را به عهده دارد:

درید پردهٔ ایمان، شکست حرمت پیران / که دهر تهمت‌طغیان،نصیب اهل تقوا کرد. که کلمات عنقا، مدارا، پروا ... ازآن شمار است.

□

یکی از باارزش‌ترین و دشوارترین کوشش‌های سیمین بهبهانی در دشت ارژن استفاده از واژه‌های اصیل و زندهٔ پارسی‌است که‌به‌اصطلاح‌شناسنامهٔ «اهلیت»

و «ادبیت!» یافته‌اند

گذشته از خوش‌آوا بودن این واژه‌ها آشنا بودن جامعه کتابخوان بـا مفهوم آنهاست بطوریکه شاید به استثنای واژهٔ زیبا اما نامصطلح تیراژهٔ (قوس قزحـ رنگین‌کمان) تمامی واژه‌ها مفهوم و مصطلح‌اند وسیمین‌بهبهانی‌باچنان ظرافت و چیره‌دستی آن‌ها را در شعرها نشانده است‌که خواننده کمترین بیگانگی و زمختی درباره آنان حس نمی‌کند . واژه‌هائی چون ! شایان ــ شکیباــژرفــ سهمگین ــ سرا ــ شلال ــ گدازان ــ سپیدگون ــ کوچیدن ، فراز،پستنا، چکادو ...

براین کوشش ستودنی باید بهره‌گیری از واژه‌های مرکب ابداعی مانند: غولگربه و استفاده بجا و مؤثر از کلمات واصطلاحات فرهنگ کوچه (فولکلور) مانند : تاپ‌تاپ، هوار ، دنگ‌دنگ ، تنوره کشیدن ، دیوارحاشا، پشیزدقیانوس گوهر شبچراغ را افزود.

□

از تسلط نوجویانهٔ سیمین بر صنایع شعری همین بس که چندوزن چموش وزحاف‌های نامتداول را با مهارت رام کرده و با گرته‌برداری از تجربه‌های موفق وزیبای سبك‌های گذشته مانند سبك هندی وآمیختن آن با بـرخـی سایقه‌های شاعرانهٔ شخصی ، برغنا و گستردگی تصویرها (که‌محور بیان شاعرانهٔ اواز زندگی است) افزوده است. بطوریکه حضورش دربافت، لحن و ساخت شعر پیوسته روشن وپیدا است. تأکیدی که بجز فروغ، دیگر زنان شاعر تاریخ ازآن غافل بوده‌اند.

دشت ارژن، کوششی است آفریننده و هنرمندانه دررهانیدن غزل‌و تغزل از تردامنی . وبال و پربخشیدن به پرواز مرغ خونینی که از کمال سهل‌انگاری‌های خامدستان «نحل‌وفحل!» زخم‌ها بزتن دارد.

سیمین بهبهانی همراه تنی چند دیگر از عاشقان شعر وادب و فرهنگ بیمرگ ایران به‌شایسته‌ترین شیوهٔ سرود زمانه، حیثیت و شهامت بقا بـرای خودو ماندگاری غزل را تثبیت کرد.

ا ــ ك

پانویس :

۱ــ دشت ارژن ــ دیباچه: ص۱٤
۲ــ از مانلی ــ نیما
۳ــ ترکیب‌هائی ازغزل: دوباره باید ساخت. ص۱۰۵ ــ دشت ارژن
٤ــ از ماخ‌اولا ــ نیما
٥ــ دشت ارژن . مصراع از غزل : ببین به هیئت نیلوفر ــ ص ۱٦٥
٦ــ دشت ارژن . از غزل : حمید آزاد شد ــ ص ۹۹

نقدو بررسی

روان درمانی درمشرق زمین ومغرب زمین

دکتر سیف‌الله بهزاد

نویسنده : آلن واتز
مترجمان: پرویز داریوش ـ نسرین پورات
ناشر :رواق‌ـفردوسی

کتاب‌های روانشناسی در میان خوانندگان ما خواستاران بسیار دارد ، اما این گرایش گویا چندان جدی نیست. چرا که ، در میان انبوه کتاب‌های روان‌شناسی، کتاب‌های ارزشمند علمی اندك شمارست. بیشتر مترجمان اینگونه کتاب‌ها نه تنها تخصصی در روانشناسی ندارند، که آگاهی‌شان‌ازاین علم‌هم اندك است و هم اشتباه‌آمیز . در میان کتاب‌های متعددی که به نام فروید چاپ‌شده، هیچ‌کدام ـ جز دوسه‌تایی ـ درواقع نوشته‌ی فرویدنیست متاسفانه‌ناشران ماهم در این میانه‌بی تقصیر نیستند . آنها به صرف اقبال مردم ، پیشنهاد انتشارهر کتابی را در زمینه روانشناسی ، از هر مترجمی می‌پذیرند. بی‌آنکه باکسی که در این‌باب اهلیتی دارد مشورت کنند، از این‌رو به جرأت می‌توان گفت که جز تعدادی کتاب دانشگاهی و چند کتاب از فروم، آدلر ، یونگ و کـارن هورنای ، کمتر کتابی به‌زبان فارسی در زمینه‌ی روانشناسی می‌توان یافت که به خواندنش بیارزد .

***

در سال‌های میان دو جنگ جهانی گذشته گرایشی به پژوهش در آیین

ذن و ذن بودیسم پدید آمدو پس از جنگ جهانی‌دوم ، روانشناسان غربی به‌شناخت و پژوهش آیین ذن و عرفان شرقی چنان علاقه‌مند شدند که همزمان با مطالعه‌ی نظری، زیر نظر استادان ژاپنی ذن به‌آموزش «تجربی» پرداختند. از جمله آلن واتز ، اریك فروم، کریسمس همفری و ر.اچ. بلیت (Blate[1]) که در پژوهش آیین ذن رساله‌ها و مقاله‌های فراوان منتشر کردند.

کتاب «ذن در ادبیات انگلیسی و آثار کلاسیك شرقی» نوشته‌ی بلیت یکی از بهترین پژوهش‌ها در شناسایی آیین ذن است. کتاب «روح‌ذن» تألیف آلن واتز در واقع گزارشی است از کارهای اولیه. د.ت. سوزوکی.

کتاب «ذن‌بودیسم» کریسمس همفری نیـــز گسترش ساده شـده‌ی آثـــار سوزوکی است که به‌زمینه‌ی فرهنگی ذن نپرداخته است.

کتاب «روان درمانی ...» آلن واتز در جهتی دیگر، سوای روانشناسی، هنریا تاریخچه‌ی فرهنگیش را بررسی کرده است.

***

کتاب «روان درمانی در مغرب زمین و مشرق‌زمین» دومین کتـــابی است که از آلن واتزبه زبان فارسی برگردانده شده، کتاب نخستین «طریقت ذن» است به ترجمه‌ی دقیق وروان دکتر هوشمند ویژه.

«روان درمانی در مشرق زمین و مغرب‌زمین» برای آن عده از خوانندگان غربی نوشته شده است که کتابهایی از فروم ، همفری بلیت یادیگران را در این زمینه خوانده‌اند وبا مباحث‌روان درمانی آشنایی‌هایی دارند. مترجمان‌کوشیده‌اند تا با یادداشت‌های مفصل خود که به پیوست کتاب آمده است، به خوانندگـــان فارسی‌زبان آگاهی‌های لازم را بدهند و خواننده باید یادداشت‌های پیوست‌کتاب را قبلا بخواند تا اشارات نویسنده را در متن درك کند. هرچند آلن واتز ضمن مباحث کتاب به محدودیت‌ها و امکانات روان درمانی اشارتی کرده است اما تعریف مشخص آن‌را ضرور ندانسته است‌وخواننده‌ی فارسی‌زبان درواقـــع مباحثی را مطالعه می‌کند که در اصل شناخته شده فرض شده است.

اگر مترجمان تعریفی از روان درمانی غربی، روش‌ها ، امکانات و محدودیت‌های این روش درمان روانی در پیوست کتاب می‌آوردند و اظهارنظر- های مخالف، موافق و مشروط متخصصان را- هرچند به‌اختصار - درباره‌ی روان درمانی عنوان می‌کردند ، امید می‌رفت که خواننده مباحث کتاب را

بهتر و روشنتر درك کند. چرا که هنوز کتابی در تعریف روان درمانی و روش‌های آن– تاکید ها یا تردیدهایی که در ارزش علمی روش‌های روان درمانی ابراز شده – به زبان‌فارسی‌ترجمه‌نشده‌است و در واقع خوانندگان ازاصل موضوع بی‌خبرند واز این جهت بسیاری از مباحث پیچیده‌ی ثانوی برایشان نامفهوم است، برای آنکه دست کم‌شناختی هرچند مختصر از روان درمانی داشته باشیم ، در این یادداشت بر «روان درمانی در مشرق‌زمین و مغرب زمین» تعریف‌– های کوتاه‌و مختصر اما نسبتاً جامع «اشتاین (Stein)، هولدور«ولبرگ» را از روان درمانی و نظرات نمونه‌وار آنان درباره‌ی ارزش علمی ، محدودیت‌ها و امکانات روان درمانی می‌آوریم :

روان درمانی یاپسیکوتراپی (Psychotheracpy) بـه انواع روش‌هـای درمان بیماری‌های روانی اطلاق می‌شود:ناهمسازی‌های رفتاری ودیگرنابسامانی– هایی که ماهیت هیجانی (خروشی) دارند رواندرمانگر می‌کوشد با برقرار کردن رابطه با بیمار، اورا درمان‌کند. نتیجه‌ی این‌درمان، از میان بردن، دگرگون کردن یاواپس افکندن بروز نشانه‌های بیماری‌است‌وتخفیف‌یابرگرداندن الگوهای آشفته‌ی رفتاری که به بالندگی شخصیت می‌انجامد.

روان درمانی شیوه‌ها و شکل های مختلفی دارد: روان درمانی راهنمایی، مشاوره‌یی ، تشویقی وخواب واره‌یی که دارای ویژگی بازآموزی و بازسازی روانکاوانه‌اند و هرکدام کاربرد درمانی خود ویژه‌یی دارند . از جمله می‌توان با کاربرد بعضی از این روش‌ها، نشانه‌های روان تنایی یاپسیکوسوماتیك (Psychosomatic) ، کشاکش‌های درون فردی، بازخوردهای آسیبی ثانوی ناشی از آشفتگی‌های قابل تشخیص کار دستگاه عصبی مرکزی را از بیان برداشت: از جمله روان پریشی یا پسیکونرهای کارکردی (Jundional) وخویی و نابسامانی‌های روانی ، پسیکولوزونرها و کشاکش‌های زناشویی را.

به‌طور کلی می‌توان گفت که‌در همه‌ی روهای روان درمانی رابطه‌ی بیمار و رواندرمانگر دریاورزدایی الگوهای پاسخ ناسازو آموختن پاسخ‌های بهتر ، عاملی اثرگذار است.

با همه‌ی اینها روان درمانی را می‌توان روشی نامشخص دانست که در مواردی به‌کار می‌رود که در حیطه‌ی تخصـص علمـی

روانشناسان نیست و نتایج اینگونه درمان نیز غیر قابل پیش‌بینی است هرچند این تعریف از روان درمانی بدبینانه است‌و انکار‌گرایانه ، اما به درستی روشنگر آنست که مسایل روان درمانی همچنان توجیه ناپذیر مانده است‌وباآنکه صدها سال از کار برد این روش درمانی می‌گذردو دهها سال‌است که درزمینه‌ی انواع روش‌های درمانی روان پژوهش می‌شود ، روش‌ها ، موارد ونتایج روان درمانی کمابیش ناشناخته مانده است.

تجربه‌ی بیمار به هنگام برقراری رابطه‌ی‌درمانی ، نمونه‌ایست از عوامل قابل توجهی که با مشکلات او ارتباط دارد:

درمانگر با مشاهده‌ی رفتار بیمار (گفته‌ها ورفتارها) وبهره‌گرفتن از دریافت خود از رفتار بیمار در رابطه‌با او، آنچه راکه از رفتار بیمار درك می‌کند گزارش و تفسیر می‌کند . بیمار بابهره‌گرفتن از همین روش و مروردر رفتار خودش درپرتو تفسیر درمانگر در وضعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند رفتار گذشته‌اش رادوباره ارزیابی کند.

از آنجا که اصطلاح «روان درمانی» در مورد بسیاری از روش‌های ناهمانند از جمله اشکال نمایی روان‌درمانی به‌کار می‌رود که رویه‌هایی چون تمهیدات جنسی ، درمانی عمومی طبی، آزمایش‌ها و معاینات بالینی به کار می‌رود و شامل روشهایی می‌شود که به هنگام اجرایشان ازدوتن بیشتر شرکت دارند، روان درمانی روشی‌است‌که در برورش عادت آموختن دانش به کاربرده می‌شود.«بیمار برای‌تغییر احساس‌ویارفتارخوددر جستجوی آگاهی های‌بیشتری برمی‌آید. درمانگر به‌عنوان مشاهده‌گر شرکت کننده با کشف رمز و تفسیر پیام‌های ناخودآگاه بیمار اورا به یادگیری برمی‌انگیزد ...» درتمامی‌این ارتباطها نوعی یادگیری و تغییر نیز درنتیجه‌ی تقلید همسازی وعوامل موثر دیگر روی می‌دهد. این عوامل بی‌ارزش نیست وبیشتر از نظرارزیابی خود بیمار اهمیت دارند.

Hollender, M. H. Archires of General Psychialry 10/ 1964

بنابه نظر ولبرگ که همچنان صادق است ، سه‌نوع‌رواندرمانی قابل

تشخیص است: رواندرمانی پشتیبانی (اتکایی)، بازآموزی وبازسازی.

ــ در درمان پشتیبانی ، روش تشویق یا تحریك حداکثر بالندگــی، بهره‌گیری مطلوب از استعداد بیمار به‌کار می‌رود. هدف از این روش تقویت نیروهای دفاعی بیمار و شکل‌دهی بهتر سازوکارهای اودر استقرار نیروی بازبینی و ترمیم توان تعادلی سازگارانه‌ی اوست. راهنمایی، تمهیدات جنسی، بیرونی شدن رغبتها ، ایجاد امنیت ، از بین بردن فشار ، تشویق ، خواب، ازبین بردن حساسیت و درمان الهامی گروهی در این روش به‌کار گرفته می‌شود .

ــ درمان بازآموزی که با آگاهی دادن به‌بیمار وازبین بردن کشاکش‌ــ های‌درونی‌اوانجام‌می‌شود که با کوشش در تغییر بهتر و استفاده‌ی حداکثر از قدرت‌های نهفته‌ی بیمار همراه است.ارتباط‌درمانی،بازخورددرمانی،روانشناسی زیستی ، مشاوره ، شرطی کردن مجدد ودرمان بازآموزی گروهی دراین روش درمانی به‌کارگرفته می‌شود.

ــ درمان بازسازی با افزودن بینش بیمار نسبت به کشاکش‌های ناآگاه وبه هم‌خوردگی وسیع طبیعت ساختمان خوی او استوار است. در این درمان از روش روانکاوی فرویدی، درمان آدلری ویونگی ، روش‌های درمانی مکتب فرهنگی درون فردی سولیوان و هورنای ورواندرمانی معطوف به روانکاوی استفاده می‌شود.

T. R. Wolberg : the Technique of Psychotherapy 1954

درواقع می‌توان گفت که وجه شباهت عمده‌ی رواندرمانی غربی و شرقی، پدید آوردن دگرگونی‌در هوشیاری‌وراه‌های‌احساس هستی‌آدمی‌ورابطه‌ی اوبا جامعه‌ی بشری است . اگر خواننده در پرتو چنین شناختی ــ که آلن‌واتس برآن تأکید داردــ مباحث «رواندرمانی در مغرب زمین و مشرق‌زمین» را بخواند، براو مفهوم تر خواهد بود.

***

زبان ترجمه متن‌هایی چون «رواندرمانی در مشرق‌زمین و مغرب‌زمین» بایستی هرچه ساده‌تر و روشنگرتر باشد، چراکه موضوع برای خواننده‌ی فارسی‌زبان تازه و ناشناخته است و آوردن ترکیب‌ها و اصطلاح‌های غریب ودور از ذهن ، پاك خواننده را گیج می‌کند. به خصوص که‌گاهی معادل‌های آب

نکشیده‌ی غربی به‌کار رفته است و گاهی «واژه‌های ویژه‌ی فارسی». بعضی اصطلاح هاهم من‌در آوردی است. مثلا مترجمان گویا «اشترتیپی» را جانشین «استریوتیپی» کرده‌اند. «استریوتیپی» به‌معنای رفتار کلیشه‌یی یا قالبی‌است وهمین کلمه‌ی عجیب به‌کلی معنای متن را نامفهوم کرده است.

«سانساره» و «جهان زاغه» به چه معنی به‌کار رفته‌است؟ به‌جای عبارت «استشعار داشتن انباشته‌ی ماده‌ی غیر استشعاری» ، «وحدت مضمر اضداد»، «خلسه‌ی عمیق تنویم»، «علایق متباعد»، «به تعویق انداختن متداوم»، «مرآی واپس زده نشده» «ارتکاز» ویا اصطلاحات‌دیگر نمی‌شد عبارت ساده‌تری‌به‌کاربرد.

درآوردن معنی یا معادل بعضی اصطلاحات علمی نیز دقت نشده است. مثلا لبوتومی (Lobotomy) عمل برداشتن بخشی ازمغزاست.درمتن مقصود برداشتن بخش پیشانی مغز بوده است و نه «جراحی مغز پیشین».

البته پیدا کردن یا ساختن معادل‌های روشن وگویا برای اصطلاح‌ها و مفاهیم رواندرمانی کاریست دشوار اما آیا این بدعت‌ها تنها دشوار را دشوارتر نمی‌کند؟

***

این‌ها شاید گفتن عیب باشد و پوشیدن هنر. در واقع مشکل اساسی ترجمه‌ی کتابهای علمی ، مشکل فنی آنست. در ترجمه‌ی کتاب‌های علمی، زبان اهل تخصص ماشکسته بسته است و زبان اهل ادب، لفاظ...

با این‌همه کلام مترجمی توانا و آگاه بر فرهنگ شرق در ترجمه‌ی کتاب آلن واتس گهگاه می‌درخشد . ما همچنان آرزومند خواندن بازآفرینی‌های ماندگاری‌چون «سیدارتا» از پرویز داریوش هستیم واین را نیز یادآور می‌شویم که ترجمه‌ی کتاب «رواندرمانی در مشرق‌زمین و مغرب‌زمین» چندان آسان نبوده است. مشکل فقر فرهنگ علمی ماست!.

نقد و بررسی

ثریا در اغما

صفدر تقی‌زاده　　　　　　　　　　نوشته : اسماعیل فصیح

«ثریا در اغما»ی اسماعیل فصیح و «خاکسوخته»ی احمد محمود، ظاهراً تنها رمان‌هائی هستند که موضوع‌شان، مستقیم یا غیرمستقیم مربوط به دگرگونی‌های تندگذر اخیر در میهن ما و به ویژه جنگ ویرانگر ایران و عراق است. اینکه باقی نویسندگان ماچرا تاکنون به این موضوع نپرداخته‌اند خود مسئله‌ای است که باید جداگانه بررسی و تحلیل شود. علت آیا صرفاً ممنوعیت‌هائی است که بر کار خلاقه نویسندگان ما حاکم است؟

از اسماعیل فصیح پیش از این، سه رمان و سه مجموعه داستان کوتاه چاپ شده است. اولین اثر فصیح «شراب خام» در سال ۱۳۴۷ منتشر شد و کتاب «دل کور» که پنجسال بعد از آن انتشار یافت نه تنها بهترین رمان او که به علت تصویر دقیق ویژگی‌های اصیل جامعهٔ ایرانی و بافت خانواده‌های سنتی و توصیف محله‌های قدیمی جنوب شهر تهران و کثرت و گونه‌گونی شخصیت‌ها و وصف حالات روحی و روانی آنها و نیز پیچیدگی وقایع ــ با همه خامی‌هائی که دارد ــ شاید در ادبیات داستانی ما کم نظیر باشد.

مطالعه رمان‌ها و داستان‌های کوتاه اسماعیل فصیح به رویهم نشان می‌دهد که او ذاتاً داستان‌پرداز و قصه‌گوی چیره‌دستی است و هر واقعه یا حادثه یا تصویر جداگانه‌ای را، خوب وصف می‌کند، اما گاهی در پرداخت کل یک اثر، با گرایش به حادثه‌پردازی‌ها و حاشیه‌روی‌ها، انسجام لازم را به‌دست نمی‌آورد و اثر، صورتی

کمال یافته به‌خود نمی‌گیرد. به‌عبارت دیگر، خواننده پس از خواندن کارهای اوبا خودش می‌گوید که این رمان می‌توانست یك رمان کامل‌باشد اما حیف که نشده است. فصیح، ظاهراً هنگام روایت قصه، اهمیت چندانی نمی‌دهدکه شنونده یا خواننده آثارش کیست‌و در چه مرحله ازدانش وآگاهی است. در آثار اوگاهی با تکه‌هائی از نثر پخته و بینش‌انسانی برمی‌خوریم‌وزمانی‌حوادث رمان‌هایش چنان مبالغه‌آمیز و پرفراز و نشیب وبه قصدبرانگیختن‌هیجان نقل می‌شود که انگار هدف اصلی فقط سرگرم کردن خواننده است، غافل از اینکه‌این افراط و مبالغه ، درباورپذیری حوادث ــ که از عناصر مهم و اساسی داستان‌ــ نویسی است ــ نابسامانی هائی پدید می‌آورد.

شاید به‌همین علت باشد که ناقدان ادبی‌ما، تاکنون اورا چندان جدی نگرفته‌اند، هرچند پای نقدادبی ما همچنان می‌لنگد و ادبیات داستانی‌مان، جز چند رمان و مجموعه داستان کوتاه دستمایهٔ دیگری ندارد.

با همه این احوال ، فصیح توانسته است خوانندگان‌تازه‌ای برای رمان‌های ایرانی به‌ویژه درمیان مردمی که پیش از این به مطالعه کتاب و رمان‌عادت نداشته‌اند، دست‌وپاکند واین بزرگترین توفیق کار نویسندگی است.

«ثریا در اغما» تازه‌ترین رمان اسماعیل فصیح با آثار قبلی‌اش تفاوت‌ــ هائی دارد. این رمان هم از موضوع تازه‌ای برخوردار است و مسائل روز و موضع شبه روشنفکران را مطرح کرده و صحنه‌هایی را از آنچه‌درسالهای نخستین انقلاب بود و حالا دیگر کمابیش دگرگون شده است تصویر کرده و هم فلاکت جنگ را نشان داده‌است. این اثر به‌روی هم پرداختی دقیق داردو می‌توان گفت‌که‌نویسنده‌اش روایتگری است‌که حواسش‌متمرکزودیدش‌تیزاست.

خلاصهٔ داستان از این قرار است:

جلال آریان ، یکی از کارمندان شرکت نفت درآبادان ، در اواخر پائیز سال ۱۳۵۹ دوماهی پس از شروع جنگ ایران و عراق تصمیم می‌گیرد برای دیدن خواهرزاده‌اش ثریا که از دوچرخه به زمین افتاده و در بیمارستان بستری است و به حال‌اغما بسر می‌برد، به پاریس برود . آریان به‌علت بسته بودن فرودگاه با اتوبوس به ترکیه و از آنجا به فرانسه‌می‌رود. درپاریس پزشکان

ازوضع ثریا چندان ناامید نیستند و می‌گویند که هرلحظه‌ممکن است حالش بهتر شود و صورت حسابی به مبلغ صدو چهل‌هزار فرانك‌به او می‌دهند. آریان در هتل ارزان قیمتی اقامت می‌کند و بدنبال یافتن راهی برای تهیه ارز از دوست قدیمی‌اش نادرپارسی، کمك‌می‌گیرد و توسط او به محفل شبه روشنفکران مهاجر ایرانی راه می‌یابد همچنین لیلاآزاده دوست قدیمی خودش را کــه مترجم است و قصد دارد برای چندمین بار ازدواج کند می‌بیندو هرچند دوسه‌تن از روشنفکران کاذب دور اورا گرفته‌اند ، خود به‌او تعلق خاطری پیدا می‌کند اما وضع ثریا و خاطره‌هائی از جنگ و حوادث آبادان به ویژه‌در مقایسه با وضع همین محفل درپاریس که هم‌از غربت دم می‌زنند و هم مدام در حال زدوبند علیه یکدیگرند، اورا آزار می‌دهد. آریان با جوانی به نام قاسم یزدانی که دانشجوی مذهبی‌است‌ودوره‌دکتری شیمی رامی‌گذراندوهرروزبه دیدن ثریا می‌رود نیز آشنا می‌شود که خصوصیاتی متفاوت بااین محفل کوچك دارد. آریان می‌کوشد راهی برای نجات جان ثریا پیدا کند و هزینه بیمارستان را ازطریق بیمه دانشجوئی یا راه‌های دیگر تامین کند اما وضع ثریا روزبه‌روز وخیم تر می‌شود و سرانجام خبر مرگ احتمالی اورا به فرنگیس خواهر خود در ایران می‌دهد و خود خسته ووامانده به فکر بازگشت به وطن می‌افتد.

فصیح این ماجرا را با آوردن صحنه‌هائی از خاطرات دلخراش جنگ‌در آبادان همراه با حوادث مربوط به زندگی این محفل و عیش‌ونوش آنهــا درپاریس، در خلال گفت‌و شنودهائی راحت‌و طبیعی وصف می‌کند. بی‌گمان طرح مسائل مربوط‌به تاریخ معاصر و جریانات روز ، بالحنی تقریباً بیطرفانه، کاری دشوار است وفصیح درمزج چندگمان حقیقی و دنیائی ازگمان‌های کاذب توفیق زیادی یافته ورمانی خوب و جدی آفریده است.

رمان «ثریا در اغما» ضعف‌هائی هم دارد که پاره‌ای از آنها ناشی‌از بی‌دقتی‌ها و شتاب‌زدگی های‌بیشتر رمان‌نویسان‌ماست: عدم دقت‌و وسواس لازم در انتخاب

واژه‌ها و صحت عبارات و ویرایش نکات ساده‌و پیش‌پا افتاده. بسیاری ازاین نکات رامی‌شدویامی‌شود به راحتی اصلاح کرد.

عباراتی مثل «عمارت خیلی مدرنیستیك»به جای «خیلی مدرن»، و «سرزمین همه‌جا خیلی مثل ایران است» ، «توهنوز کجائی؟»، «فکرنمی‌کنم مرا اصلا یادش باشد»، «هیچ‌کس از پاریس اگر عقل داشت هیچ‌جا نمی‌رود»، «عباس‌آقا خودش پاسپورتهای همه‌مارا جمع می‌کند و با اوراق خودش هرطور شده از میان موج ازدحام مردم خودش را به سالن ترانزیت می‌رساند»، «هم سناریو... هم کارگردانی می‌کرده»،«هنوز خیلی‌زود است که‌بلندشد رفت‌پائین»، نشان دهندهٔ شتابزدگی وبی‌دقتی نویسنده است.

شخصیت‌هائی که اسماعیل فصیح‌در این کتاب خلق‌کرده، همگی عادی، پذیرفتنی و آشنابه ذهن‌اند و هرکدام مقاصدی را به خواننده القاء می‌کنند و مهمتر ازهمه نه اعمال و رفتار خارق‌العاده‌ای از آنها سرمی‌زند و نه نامتعارف وماجراجوو افراطی‌اند. در این کتاب، شخصیت اصلی وجود ندارد تاپیرامون او ماجراهائی به وقوع بپیوندد. ضد شخصیتی هم‌نیست تابین آنها کشمکشی ایجاد شود و یك درگیری قلابی‌بین‌مثلا قهرمان‌وضدقهرمان‌به‌وجودآید.نویسنده‌دراین کتاب، به خلاف آثار قبلی‌اش کمتر به فکر ایجاد این‌نوع درگیری است‌و بیشتر خواسته است تیپ‌های بخصوصی‌رابا حرکاتی معمولی ونه‌باکشمکش‌های اعجاب‌انگیز بنمایاند.

نکته‌ای که قابل تامل است معرفی شبه روشنفکرانی است‌که به ظاهر واقعی وآشنابه نظر می‌آیند . لیلا آزاده، نمونه‌ای از نسل زنان روشنفکر ایرانی است که حالا در باره جنگ می‌پرسد «تقصیر کیه؟ ماداریم باکی می‌جنگیم؟ بـا عربستان؟» و جای دیگر می‌گوید: «غربت اقلا اینش خوبه که‌می‌تونی اگه‌بخوای تنهائی تکه‌تکه بشی و بپوسی و بمیری و هیچ کس نفهمه .» و «نمی‌دانی‌چقدر دلم‌برای‌یك‌ختم زنانه تنگ‌شده، یك‌سفرهٔ ام‌البنین ، شب‌شام غریبان‌وشمع‌نذری دادن توی تکیه، شب قتل امام حسن و شله‌زرد پختن».

شخصیت دیگر عباس حکمت است که می‌خواهد با لیلا آزاده ازدواج کندو نیز نادر پارسی نمایشنامه‌نویس و هنرپیشه که همگی ظاهراً شباهت‌هائی‌با بعضـی از آدم های واقعـی جامعهٔ روشنفکری مـا دارند . ایـن

مسئله که فصیح این آدم‌ها را طوری ترسیم می‌کند که خواننده در شناخت‌هویت اصلی آنها دچار تردید شود وحتی علاماتی می‌دهد که احتمالا مربوط‌به‌نویسنده خاصی است و مثلا «چوب‌زیربغلی» که حالا «عصا» شده است، به نوعی نشانه بی‌هویتی اصلی همان‌روشنفکرانی است که زمانی بی‌آنکه حقانیتی‌داشته‌باشند، هیاهو برانگیز بوده‌اند.

در اوائل کتاب ، مابا نمونه‌ای ازاین مهاجرین ایرانی درکسوت «سهیل وهابی» که قبلادر هواپیمای ملی‌کار می‌کرده و پاکسازی شده و حالا«سیصدو هشتاد هزار پوند فقط تراولرچك وهزار دلاری در آسترکتش جاسازی‌کرده» آشنا می‌شویم . تردیدی نیست‌که درکتاب ثریا در اغما، صحبت بیشتر برسر آن بخش از مهاجرانی است‌که از ترس ازدست‌دادن مال‌و محروم بودن ازبساط عیش و نوش به خارج گریخته‌اند و نه‌آنها که هم‌درایران و هم درغربت‌همواره زندگی را در عسرت گذرانده‌اند و هرچه داشته‌اند برسر آمال خود نهاده‌اند. محفل کوچك مهاجران رمان ثریا در اغما،هرگز نمی‌تواندنمونه‌واقعی‌مهاجران سیاسی ما از مشروطه به بعد باشد واین محفل کسانی است‌که‌وطن‌شان همیشه در چمدانشان بوده‌است‌و خواهد بود.

به همین علت است‌که هیچ‌کدام از این شبه روشنفکران ، همدلی وهمدردی خواننده را برنمی‌انگیزند و در ذهن او نمی‌مانند وجلال آریان که به قول خودش «جلال بی‌آرمان» است مجالی پیدا می‌کند تا درمیان آنها خودی نشان بدهد و به‌آنها فخر بفروشد وخودرا یك‌سروگردن از آنها بالاتربداند.

شخصیت‌دیگرداستان، قاسم‌یزدانی،ملاقات‌کنندهٔ وفادار ثریادر بیمارستان است‌که «از تربت حیدریه به سوربن آمده و با فلسفه معصومانه معادوروزقیامت در بحرعلم شیمی غوطه‌ور است.» و «دروجود او چیزی روحانی و خراسانی هست که مطبوع است.» جوانی سخت مذهبی است‌ومعتقد است که «خداوند می‌فرماید چهار پرنده مختلف را بگیر و گوشت‌های آنها را بکوب ومخلوط کن... بعد آن مرغان را بخوان تا شتابان به‌سوی تو پرواز کنند.»

«... ابراهیم چهار پرنده را می‌گیرد و آنها را می‌کشد و گوشت و استخوان آنها را به‌هم می‌آمیزد و سپس توده گوشت را به چهار قسمت‌نموده‌وهر قسمتی را بالای کوهی می‌نهد.آنگاه اوهرمرغرا به سوی‌خودمی‌خواندوباشگفتی

مشاهده می‌کند که هرکدام پرنده‌ای شدندوبسویش‌پروازنمودند...» و بعد می‌گوید «آنهائی که این حقیقت را نمی‌بینند دریك اغما ابدی درهستی‌و همه‌چیزش هستند.»

این حرف‌های قاسم یزدانی است که دارد دکترای علم شیمی‌اش را از یکی‌از بزرگترین دانشگاه‌های اروپا می‌گیرد . هم‌نمازش را می‌خواند وهم گزارش لابراتوار را تکمیل می‌کند، . وجود قاسم یزدانی برای‌او ، هم یك معماست و هم یك واقعیت . در اتاقش «تل آشفته‌ای از کتاب‌های علمی و فنی و تکنولوژی و جزوه و دفترچه‌است» اما درباره تجزیه شدن جسم‌و باقی ماندن روح صحبت می‌کند تا «به‌فرمان خداوندگار روزی مواد اصلی بدن‌جمع وازنو سرشته و روح‌به‌کالبد بازگردد». می‌توان آیا وجود چنین فردی را چه در ایران و چه در فرانسه انکارکرد ؟ فردی‌نمونهٔ‌جماعتی که بهرحال باری، اکنون برجامعه مسلطاند. واقعیت این‌است که قـاسم یـزدانی وجـود دارد و با تصویری که‌از گروهی از مهاجران کافه دولاسانـکسیـون ارائـه شده وجود او برای نویسنده اهمیت پیدا می‌کند. نه‌اینکه نویسنده پندار و اوهام را به حساب واقعیت بگذارد نه، امایك سویه نگاه نمی‌کند. واین بهیچوجه جانبداری از موضع قاسم‌یزدانی یامثلا تفکر حاکم نیست. می‌گوید «من‌نمی‌خواهم ثریا امروز بمیره تا یك میلیارد سال دیگه‌دراثر فعل‌و انفعالات‌معکوس انفجارهای اتمی دوباره زنده بشه» ونیز درباره اوضاع بعد از انقلاب می‌گوید «... آن که چای‌می‌دهد خواهر زاده مرحوم جلیلی است‌که سال‌سوم دانشگاه علم و صنعت بوده وحالاتاکسی زیر پایش است. آن موسفیده دکتر تراب‌زاده است که بازخرید شده و بیکار است. آن جوراب پاره‌هه، محمد آقاجوادی است‌که قاضی دادگستری بود حالا معاملات ملکی دارد. آن کراواتی یه‌مسعود حسینی است که توی‌کامپیوتر سازمان برنامه بوده حالاویدئو قاچاق‌می‌فروشد. خادم‌با ناله داد می‌زند «فانحه»و همه فاتحه می‌خوانیم»

یا می‌گوید «من آمده‌ام اینجا و درمیان یکی از بزرگترین تحول‌های سرنوشت خودم وایل وتبارم هستم . آمده‌ام این‌گوشه ، در این تاریکی، دراین باران بد، لب‌این رودخانه مست، کنج این آشغالدونی ودارم عربی گریـه می‌کنم. زبان فارسی به دردم نمی‌خورد و فرانسه هم بلدنیستم . من درزانگارو

هستم و سواحیلی حرف‌می‌زنم . من در مرکز طوفان واقعیتم که البته هنوززبانی برایش اختراع نشده و هیچ‌کس اهمیت نمی‌دهد. از روی نقشه جغرافیائی، من درپاریسم ، در فرانسه. طبق تقویم به ماخذ میلادی، در اواخر قرن بیستم‌ام. اما من درزانگاروام . در صدر دوران چه‌کنم چه‌نکنم. ودرزانگارو نقشه‌های جغرافی را روی شن‌های لب‌دریا می‌کشند و تاریخ را با آب‌دهان مرده می‌نویسند. درزانگارو تقویم‌ها و ساعتهاروبه عقب نمره‌گذاری شده، در زانگارو پس از تغییر رژیم، استادان دانشگاه راننده‌تاکسی‌اند، رانندگان تاکسی،بلور سازند، بلورسازها دادستانند ، دادستانها، تنباکوکارند ، تنباکوکارها پلیس‌اند، پلیس‌ها، ماست‌بندند ، ماست‌بندها مهندس کارخانه‌اند ، مهندسین کله‌پزند ، کله‌پزها ، روسای آموزش عالی‌اند...»

نویسنده در این‌باره که «ثریا» در این‌کتاب‌نماد چه چیزی یاچه‌کسی‌است، اشارات گنگ و مبهمی دارد: اشاره به‌ایران یابه جهان یابه آسمانها یابه ماه‌و پروین یابه «ایرانی که در حال احتضاراست»؟«ثریا»درواقع‌دختری‌است که‌پس‌از پایان تحصیلات خودازفرانسه به ایران می‌آید و ازدواج می‌کند و شوهرش خسروایمان‌درتظاهرات قبل‌ازانقلاب کشته می‌شودو سپس‌به‌اصرارمادرش‌به‌پاریس برمی‌گردد تا موضوع‌مرگ‌شوهرش رافراموش‌کندو وقتی‌می‌خواهددوباره‌به‌ایران بیایددراثر حادثه‌ای به حالت‌اغما می‌افتد. «وضعیت‌ثریانه‌تنهاخطرناك نیست‌بلکه فکر می‌کنم امیدوار کننده است ولی نوع‌صدمه‌جوری است که‌باید منتظر همه‌چیز باشیم». این صدمه لزوماً جسمی نیست وچه‌بسا که روحی‌ومعنوی و از سریأس باشد. ثریا به‌عنوان نمونهٔ یك دختر جوان صدمه‌خورده ، حالا در «اغما» است ولیلا آزاده‌به عنوان نمونه‌یك‌زن‌انتلکتوئل به‌قول‌خودش«توپیله‌است،توی‌کوما» و فرنگیس هم زمینگیر است وزن نادر پارسی و زنهای مهاجرین‌مرفه در پاریس هم، خنگ و مسخ‌اند و رویهمرفته وضع زن و دختر ایرانی، انگار پوشیده‌در نوعی حجاب ، حجاب ابهام است .

اما شاید بتوان گفت که‌جمع‌کوچك هجرت‌کنندگان درپاریس ، تا حدودی شبیه وضع ثریای اغمازده است که‌درروزهای اول برای جلال آریان تاحدودی عادی و ظاهرالصلاح و قابل تحمل وامیدوار کننده بودند اما اندك‌اندك‌پته‌شان روی آب می‌افتد وماهیت‌شان برملامی‌شود و باتوجه به‌حقارت وپوچی‌شان

انگار که‌مسخ‌اندوبی‌خبرودرحال اغما .

حال ثریای درحال اغما، هماهنگ بااین پله‌پله افشاشدن آنها، وخیم‌تر می‌شود و اسماعیل فصیح این دو جریان جدا از هم را در پایان بندی ماهرانـه کتاب، باهم ـ هماهنگ می‌سازد.

«جلال آریان» در رمان‌های فصیح معمولا نقش قهرمانی را بعهده‌دارد که برای حل‌مشکلی که‌درزندگی یکی ازبستگانش‌پیش‌آمده، حاضربه فداکاری می‌شود و هرچند که‌خودشخصا سخت گرفتار دردی جسمی ودرونی است، می‌کوشد تا گره از کارفرو بسته آنهابگشاید. در این راه او با مشکلات زیادی مواجه می‌شود ومدام یادناراحتی‌های درونی وداغ مرگ زن‌و بیماری‌برادرش می‌افتد و برای تسکین درد خود، به کتاب وزن و مشروب پناه می‌برد .امـا «آریان» کتاب «ثریا در اغما» تا حدودی آرام‌تر و پخته‌تر است و بـراثـر تجربیات تلخ ایام جنگ درآبادان ، دیگر کمتر از دردهای شخصی ناله‌سر می‌دهد. دردهای درونی او دیگر دربرابر آنچه که خودشاهدآنها بوده ، هیچ و بی‌اهمیت است. صحنه‌های جنگ در آبادان و جنازه‌های درگورسرازیـر شده و ماجرای دختر کاتوزیان ، کارمند آشنای شرکت نفت که‌دوپایش قطع‌شده و پدرش کشته شده و مادرش ترکش خورده و هذیان‌ها و ضجه‌هایش به‌زبان ارمنی و ماجرای دوبرادر پاسدار و بسیجی که برادر کوچکتر به اشتباه برادر دیگر را به رگبار می‌بندد و ماجرای مطرود باغبان وپسر علیلش‌ادریس که با صفا و خلوص جنوبی حاضر به ترک‌آبادان نیستند و ماجرای دست‌بچه‌ای که از کتف قطع شده و درکارتون مقوائی پفک‌نمکی گذاشته شده وماجرای ایستگاه بهمنشیر که‌درآن از عرب و عجم هزاران نفر منگ‌توی‌هم می‌لولند وبا بزوبزغاله و گوسفند و گاوشان در حال فرارند و انفجارخمسه‌خمسه‌وگلوله توپ‌در اطراف واینکه «بعد از یك حد بدبختی وپایك حد خوشبختی همه مثل هم می‌شوند...» به‌صورت رجعت به گذشته درلابلای کتاب بیان می‌شودو اتفاقا آنجاها که قصد مقایسه ومقابله باوضع پاریس نشینان درمیان نیست بسیار گیراترو موثرتر است.

بااین‌همه «جلال آریان» هنوز، مثل قهرمان‌های همینگوی از برج‌عاج به دیگران نگاه می‌کند و بی‌حوصله وخشن ودرخود فرورفته ودرحاشیه است.

این نکته شاید قابل ذکر باشد که‌رمان «ثریادراغما» شباهت زیادی‌به‌یکی از زیباترین و ظریف‌ترین رمان‌های همینگوی «خورشید همچنان مـی‌دمد.» دارد. موضوع هردو رمان مربوط به «نسل گمشده‌ای» است که‌دوراز موطن‌خود بسر می‌برد. دررمان همینگوی نیز گروهی از روشنفکران مهاجر امریکائی ، پس از جنگ، زندگی را درغربت‌ودر بلاتکلیفی‌وسردرگمی‌می‌گذرانند: «جیك‌بارتز» خبرنگار و (روایتگر) امریکائی است‌که در جنگ زخمی و علیل شده (جلال آریان) وبا خانم «برت‌اشلی» (لیلاآزاده) که ازشوهرخودطلاق گرفته‌سروسری دارد. اما زن می‌خواهد با «مایکل کمپیل» (عباس حکمت) ازدواج کند. «بیل کورتن» هنرمندی اصیل (نادر پارسی)، دوست نزدیك وغمخوار جیك است‌و «روبرت کوهن» نویسنده امریکائی که افراد گروه از اودل خوشی ندارند و نیز «رومرو» گاو باز شجاع اسپانیولی نیز بازن روابطی دارندو درپایان برسراو با قهرمان‌های دیگر به جنگ وجدال می‌پردازند. خـود نویسنده «ثریا در اغما» درباره قهرمانان کتابش می‌گوید«در حقیقت‌جمع‌شان بی‌شباهت به صحنه‌های کتاب‌های همینگوی نیست.» این واقعیت‌که‌در پایان ماجرای کتاب همینگوی نیز، هیچ تغییر مهمی در زندگی شخصت‌های رمان رخ نمی‌دهد ، دقیقاً همان نکته وپیام اصلی است که نویسنده قصدبیان آن را داشته است زیرا برای آدم‌های گمگشته و سرخورده و نومید، زنـدگی چه راه گریز و نجاتی می‌تواند داشته باشد و چه‌هدف و آرمانی وجود داردکه به خاطر رسیدن به‌آن، شخصیت‌ها به‌تلاش وکشمکش وپویائی بپردازندو به چه نوع تحول و دگرگونی می‌توانند دل ببندند.؟

سهیلا بیك آقا

نگاهی بر سه کتاب تازه «رضا براهنی»

«چاه به چاه»	چاپ‌اول ۱۳۶۲ نشرنو	۱۰۱صفحه
«بعدازعروسی‌چه‌گذشت»	چاپ اول ۱۳۶۱نشرنو	۱۰۴صفحه
«آواز کشتگان»	چاپ اول ۱۳۶۲ نشرنو	۴۱۲ صفحه

باانتشار دو نوول و یك رمان سیاسی از رضا براهنی ، بعد از داستانهای سیاسی نویسندگان چون بزرگ علوی واحمدمحمود و ... بعد دیگر از این مقوله ارائه شده و مسائل جدیدی درباره مواجهه ساواك با قشرهای مختلف جامعه و خصوصاً مبارزان و زندانیان سیاسی مطرح و بررسی شده است. بنابر یادداشت نویسنده‌در پایان کتاب، «چاه‌به‌چاه» اول‌بار در سال ۱۳۵۴ دریکی از مجلات اپوزیسیون خارج از کشور چاپ شده و با تغییراتی به‌صورت‌کتاب فعلی درآمده است.

کتاب «بعداز عروسی چه گذشت» درمرداد ــ شهریور ۱۳۵۳ پایان یافته و چاپ اول آن در سال ۱۳۶۱ نشریافته ودستنویس‌اول و دوم کتاب «آواز کشتگان» متعلق به سال‌های ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ است.

۱ــ چاه به چاه

حمید ، زندانی سیاسی ، جوانی است بیست و هشت‌ساله که قبلا عضو سپاه دانش و رئیس سپاهی‌های اطراف خمین بوده‌ودرشروع کتاب به‌همراه

چندتن از افراد ساواك برای یافتن اسلحه کمری که قبلا به مــادر خــود سپرده بوده است راهی «شیرکوه» واقع در جنگل‌های گیلان می‌شود. حمید درطول راه مدام خاطره «دکتر» هم‌سلولی خود را در ذهن زنده می‌کند و با بروز هر حادثه‌یا برخورد با مسائل مختلف به یاد حرف‌های دکتر درآن‌مورد خاص می‌افتد و نسخه‌ئی را که او در مورد مسائل سیاسی پیچیده است مرور می‌کند.

در طول این‌سفرماهیت اتهام حمید اندك‌اندك روشن می‌شود . درواقع حمید یك طپانچه قدیمی دوران میرزا کوچك‌خان را که متعلق‌به‌پدرش بوده است به شخصی بنام کریم به مبلغ پانصدتومان می‌فروشد ، کریم بعد ازبیست روز طپانچه را پس‌می‌آورد و می‌گوید ازآن استفاده نکرده . اما کریم‌زیــر شکنجه اقرار می‌کند که طپانچه را از حمید خریده بود و قصد تــرور داشته است. حمید به همراه ماموران ساواك‌برای پیدا کردن‌اسلحه‌راهی‌شیرکوه می‌شود و در آنجا با پدرش که از سربازان میرزا کوچك‌خان است و در نهضت جنگل شرکت داشته برخورد می‌کند ، پیرمرد که حواس خود را از دست داده است ویك زندگی بدوی دارد، پس از مشاهده پسرخود (حمید) به‌خیال این‌که اومبارز است نشانی ششصد قبضه اسلحه ومسلسل و فشنگ رابه‌او می‌دهد تابه اهلش برساند. حمید در بازگشت متوجه می‌شود که دکتر پس از شکنجه مرده است‌وبامرگ او ،، سخت متأثرشده‌وراه‌مبارزه مسلحانه را درپیش‌می‌گیرد. داستان اگرچه انتهایی شعارگونه دارد لیکن فصل موفق ماقبل آخــر کتاب (صفحه۷۵) آن را نجات می‌دهد. در این فصل برخورد عینی ورودر روی‌مردم با مأموران ساواك بصورت ملموس ارائه شده‌است. شخصیت مادرو پدر حمید و برخورد اهالی شیرکوه با مأموران ساواك محکم و قابل قبول است. براهنی از ترفند ساده و جالب چشم‌بند سیاه ساواك استفاده کرده ودر برخورد باحوادث واماکن وافراد به‌جای توصیف‌مستقیم‌آنها، به‌صورت معمول این مسائل راازطریق حواس دیگر به‌جز حس‌باصره مطرح کرده‌است. درهرسه‌کتاب اخیر نویسنده ازاین ترفند استفاده شده است.

درطول‌کتاب «چاه‌به‌چاه» انواع شکنجه‌های متداول درزندان‌های ساواك تشریح شده است. گفتارهایی تحت عنوان «خاطرات حمید ازدکتر» در جای

کتاب ، داستان را از یکدستی انداخته وآن را به طرف یك‌جزوه آموزشی سوق می‌دهد که در مواجهه با ساواك‌چه‌کنیم و چه نکنیم . واین دکتر که گفتار متنش مدام مزاحم خواننده است‌و از جمله تك‌گفتاری چهار صفحه‌ئی (۴۴ـ۴۰) هیچگاه ماهیتش روشن‌نمی‌شود که چرا به کمیته آمده و آنجا چه می‌کند ، فقط درجایی یك تیمسار به دکتر می‌گوید که تو یك چریك ،آدم دزد، تروریست وسوءقصد کننده نیستی بلکه‌می‌خواهی سی‌میلیون را علیه ما تحریك کنی وباید بمیری (ص۵۰)و چرایش راهم‌نمی‌گوید. فقط خواننده می‌داند که دکتر کاکل‌دارد، زن‌وبچه‌دارد و مهمتر ازهمه ترك است و مدام از ترك بودنش دفاع می‌کند ودربین نگهبانها فقط یك‌نگهبان ترك هست که او نیز نسبت به دکتر سمپاتی دارد و پای صحبت او می‌نشیند (ص۴۸) و بعدها از مرگ دکتر شیون کرده و بند را به ولوله می‌اندازد(ص۱۰۰).

۳ــ «بعد از عروسی چه گذشت»

دبیری به‌نام «حمید شهیر» در زندان ساواك به‌یاد می‌آورد که چگونه‌چند ماه پس از ازدواج موفق خود براثر عصبانیت در محیط مدرسه، پشت میکروفن به‌شاه فحش می‌دهد و شاگردان برایش هورا می‌کشند و ساواك دستگیرش می‌کند و شکنجه می‌دهد و بعد که اورا تهدید به‌دوتا چهار سال زندان‌می‌کنند. تصمیم می‌گیرد که همسرخودراوکالتاً طلاق بدهد و همان روزی که‌این‌مسئله را بزنش می‌گوید نگهبانی که اورا برای ملاقات زنش برده است (بیرجندیه) به‌عمد کلید دستبند آهنی را که متصل به‌دست او وحمیداست گم‌می‌کند و درنتیجه شب را با حمید در سلول او می‌گذراند وبا خواب رفتن‌حمید، بیرجندیه بـه او تجاوز می‌کند.

کتاب گزارشی از عملکرد دستگاه جهنمی ساواك به دست می‌دهد ودر ارائه روحیات و حالات ذهنی حمید شهیر موفق است وزبان داستان یکدست ونسبتاًروان است . «بعدازعروسی ...» کاستی‌های کتاب «چاه‌به‌چاه» را از جنبه سستی و سکته کلام نداردولی در عین حال از انسجام لازم یك داستان برخوردار نیست. کتاب نه‌یك داستان که‌بیشتر یك طرح یایك داستان نیمه تمام است: در پایان داستان ، خواننده هنوزمنتظر است و باور ندارد که بیش از صدصفحه

را روان و یکدست خوانده ودر انتها و اوج داستان با عمل تجاوز بی‌هیچ پس‌آوری مواجه شود. براهنی از ترفند چشم‌بند سیاه نیز دراین کتاب استفاده کرده و لحظات حساس بازگشت حمید از ملاقات همسرش در اتاق‌افسرنگهبان ساواك را خوب آفریده واز دیگر قسمت‌های به‌یادماندنی کتاب ملاقات حمید با زهره است که درحضور دائمی نگهبانی مزاحم که بادستبند به زندانی متصل شده است صورت می‌گیرد. در این کتاب نیز مسئله ترك‌و فارس مطرح شده است.

«آواز کشتگان»

فصل اول شرح دستگیری محمود شریفی استاد دانشگاه ونویسنده‌ئی است که به جرم «تحریك جوانان علیه مصالح عالیه مملکت‌بوسیله آثارادبی» به یك سال زندان محکوم می‌شود. پس از گذشت مدت مقرر و تحمل شکنجه‌از زندان آزاد می‌شود لیکن همسرو دخترش مدام در وحشت دستگیری مجدداو بسر می‌برند. در این فصل برخورد بد مردم بایك زندانی سیاسی وخانواده او ارائه می‌شود . در فصل دوم محمود شریفی پس از آزادی از زندان در مخزن کتابخانه دانشگاه تهران به‌کارگمارده‌می‌شودومشغول نوشتن داستان حمله‌گرگها به یك مرداست‌که قرار است داستان زندگی محمود همگام باداستان گرگ‌ها پیش‌برود ودیگران در نقش‌گرگ‌به او حمله کنند، «سهیلا» همسر نویسنده در یك مونولوگ سه‌یا چهارصفحه‌ئی عملکرد شوهرش (محمودشریفـی) را جمع‌بندی می‌کند (ص۱۹۲) «یکسال پیش که از زندان بیرون آمدی قرار شدباهم کارکنیم ... یك‌سال تمام‌وانمودکردی که فقط به‌کارادبی‌می‌پردازی... شایدآدم‌های دیگری هم‌هستند که از کارهای‌که تودر طول‌یکسال کردی‌می‌کنند. ما آنها را نمی‌شناسیم ولی اگر تو تجربه زندان را نداشتی این‌کاررا نمی‌کردی خیلی‌ها بودند که زندان رفتند ، بیرون آمدند و سکوت کردند و یا ژست قهرمان‌ها را گرفتند و یا ناامید می‌شدند... من فکر می‌کنم توکارشرافتمندانه‌ئی کردی ... بدون این‌که تظاهربه‌کمك کنی ، رژیم را افشاء کردی ... دنیا هم این واقعیت را پذیرفته که در ایران‌شب‌وروززندانی‌راشکنجه‌می‌دهند.هرحرفی هم درباره توبزنند، یك چیز را نمی‌توانند منکر بشوند که تورژیم شاه را با

فرستادن یادداشت ، گزارش ،ارقام و آمار در خارج از ایران افشاء کردی...
موقعی که همه ساکت بودند ، تو براه افتادی، بی‌دریغ نامه‌پراکنی کردی‌وبی‌ـ
دریغ تحقیق کردی... قانع کردن محافل خارجی کار ساده‌ای نبود...».

وبالاخره‌نتیجه‌می‌گیرد که کاراستاد شریفی مصداق شعر «عاشقان کشتگان معشوقند ـ برنیاید زکشتگان آواز» است آقای براهنی اگرچه در ابتدای کتاب کلیه شخصیت‌های کتاب خودرا خیالی می‌نامند ولی در قبال ادعایی که‌می‌کند مسئول است اگر همه آنها که زندان رفتند بیرون آمدند و سکوت کردند و یاژست قهرمان‌ها را گرفتند ویا ناامید شدند وازآن میان فقط یك نفر جرئت تهیه گزارش وآمار برای محافل خارج ازکشور را یافت بهتر بودکه آن‌یك نفر به ملت ایران معرفی شود که چه‌بودوچه‌کرد؟ که بنابر آماری که خود براهنی می‌دهد سی‌هزار مبارز در زندان‌های شاه در مقابل اوهیچ‌هستند وبااین صراحت قلم روی تمام مبارزات قشرهای مختلف اعم‌از دانشجو ، استاد، کارگر.. خط بطلان کشیده می‌شود.

محمود شریفی برای تهیه گزارش ، آمار وارقام برای محافل خارج‌از کشور از روش اغراق آمیز و غیر واقعی جمع‌آوری اطلاعات بدین‌گونه استفاده می‌کند که سهیلا همسر شریفی، درنقش گدا مقابل شهربانی‌می‌ایستدوزندانی‌هایی را می‌شمارد که عینك سیاه به چشم دارند و بین چهار نفردریك ماشین‌نشسته‌اندو وارد شهربانی می‌شوند، همچنین محمود شریفی در نقش گدای‌نابینا به همراه همسر به ظاهر فقیرش در مقابل کمیته ، ماشین‌های حامل زندانی سیاسی را شمارش می‌کنند (ص۲۸۵ به‌بعد) و وقتی زن‌وشوهر برای سرشماری اززندانیان تازه‌وارد به«قزل‌قلعه» به‌خانه‌دوست‌شاعر نیمه‌دیوانه‌خوداسماعیلی‌می‌روند. اسماعیلی که خانه‌اش مقابل قزل‌قلعه است،ماحصل‌دوسال‌پشت پنجره نشستن و عکس‌گرفتن وآمار گرفتن و نوارها و یادداشت‌هائی راکه تهیه کرده است‌دراختیار آنها قرار می‌دهد تا به خارج‌ازکشورارسال‌دارندو رژیم را افشاء کنند (ص ۲۹۲ به بعد) وبالاخره «دکتر خرسندی» استاد دانشگاه متوجه فعالیت‌های شریفی می‌شود و ازاو می‌خواهد که حالا که خودش به خارج ازکشور می‌رود بهتراست شریفی تمام کارهای خودرا به او نسبت بدهد تاکسی به او بدگمان نشود و بتواند به نهضت خدمت بکند.

فصل دوم در واقع گزارش مبسوطی است از نحوه رفتار استادوابسته به دستگاه شاه دردانشگاه ، اگر چه در ابتدای کتاب شخصیت‌های رمان خیالی عنوان شده‌اند لیکن در عمل به استادان شناخته شده اشاره می‌شود وبا اغراق‌و گزافه‌گویی در رفتار و حالاتشان مترسکی از آنها ساخته شده است که گویی دانشگاه مرکز فسادوفحشاء بودو کلیه‌شاغلان دردانشگاه (اعم‌از استاد و دانشجووفراش) جمع‌بوده‌اند تا به طرق مختلف دانشجویان و یحتمل استادان فعال سیاسی را تحت نظر داشته باشندو دراولین فرصت چون‌گرگ به آنهـا حمله کنند، طرحی که براهنی از دانشگاه می‌دهندبدین‌گونه‌است که‌فقط دوسمبل انسان سیاسی و مبارز یعنی دکتر خرسندی ودکترشریفی وجود داشته‌اند که ازجمله اقدامات اولی این است‌که.مدام ادای دیگران را درمی‌آورد و تقلید صدا می‌کندو سرانجام به خارج از کشور می‌گریزد. این استاد نظرش درباره دانشگاه شنیدنی است (ص۵۵) «توداری پشت سرهمه صفحه می‌گذاری».

«این دانشگاه صفحه پشت‌سرش نمی‌خواهد ،یك بمب کنده می‌خواهدکه بکاریش وسط چمن فوتبال و یك روز موقعی که‌همه درسها ادامه دارد،همه معلم‌ها درس می‌دهند و شاگردها می‌نویسند، غرب نقشه می‌کشد، قاصدکلك می‌زند، معلم پشت سرهمه ازخود بزرگترها تملق می‌گوید ، ونیلی گزارش من و تو را به ساواك می‌دهد و دخترهای دانشکده ادبیات برای انتخاب شوهریا برای یاد گرفتن زبان خارجی برای رفتن به خارج‌ازکشورویابرای مشکل نداشتن موقع صحبت با اولین بوی فرندانگلیسی‌یا آمریکایی ، درگروه‌مااسم‌نویسی‌می‌ـ کنند، وپسرها حسرت یك‌کلمه مهرآمیز را می‌کشند و کلاس‌های شبانه‌پراز دانشجویان مسنی‌است که‌برای گرفتن یك رتبه اضافی چهارسال‌تمام مزخرفات مارا گوش می‌دهند، بازهم بگویم ؟ آره یك بمب به‌بزرگی یك‌تانکر نفت، بکاری توچمن و همه‌شان را منفجر کنی . این دانشگاه فقط به درد یك همچون کاری می‌خورد.»

و استادی که از دانشگاه بدین‌گونه سخن می‌گوید سمبل مبارزه سیاسی است که بناچار چون‌کاری از دستش دروطن نمی‌آید برای افشای رژیم به خارج‌از کشور می‌رود تا درپناه کشورهای خارجی ، در جای امن، بنشیند و منتظر بشود تا پس از سرنگونی رژیم بازگردد . اگر چه دستنویس اول ودوم کتاب

درسال ۱۳۵۳ و ۱۳۵٤ بوده‌است ولی چون کتاب پس از انقلاب چاپ شده‌است بهتر بود که نویسنده با توجه به نقشی که دانشگاه در انقلاب ودر سرنگونی شاه داشت تجدید نظری دربرخورد یك بعدی خودبا دانشگاه می‌کرد.

کاراکتر مبارز سیاسی دیگر، محمود شریفی مدام در حال خواب دیدن و به یاد آوردن برادر پرنده‌بازخود«سلیمان» است که‌مسلول‌شده وسرانجام می‌میرد و دخترعمه‌اش (ماهنی) که جن‌زده می‌شود و بعدها از عشق سلیمان خودکشی می‌کند. نویسنده سعی کرده است همسر شریفی «سهیلا» را در نقش زن مبارز سیاسی نشان بدهد ولی درواقع عملکرد سهیلا هیچگاه بالاتر از یك‌زن‌وفادار به‌شوهرش نیست، شریفی این استاد دانشگاه ازهمه‌جا خبردارد به جز از دانشگاه که عنصر اصلی‌آن نه استادان بل دانشجویان‌اند، وتنها به‌این علت که کتابی که‌درباره دانشگاه نوشته می‌شود نباید از دانشجوخالی باشد، یك روز صبح خیلی اتفاقی «اکبر صداقت» رهبر مبارزات دانشگاه تهران، بدون آشنایی قبلی‌باشریفی به‌دلیل این‌که ساواك به‌خوابگاه دانشجویان حمله‌کرده است به خانه شریفی پناهنده می‌شود و حاصل تحقیقات سیاسی دانشجویان راکه لیست اسامی زندانیان سیاسی است در اختیار استاد قرار می‌دهد تا به خارج از کشور بفرستد، وروز بعد در کنفرانس دانشگاه، ناگهان یك گردهمایی از دانشجویان که از نظر نویسنده بسیار مرموز بوده و یك شبه سراز خاك به‌در کرده است درسالن کنفرانس دانشگاه برگزار می‌شود واکبر صداقت به عنوان رهبر دانشجویان معترض برای مستشرقین سخنرانی‌می‌کند و به‌افشای رژیم می‌پردازد که این‌کار از نظر شریفی یك عمل مذبوحانه معرفی می‌شود (ص۲۷) اکبر صداقت پس‌از سخنرانی در محوطه دانشگاه به‌وسیله عمال ساواك کشته می‌شودو و چند روز بعد از پایان کنفرانس، ساواك استاد شریفی را دستگیر می‌کند، در زندان استاد شریفی ماجرای‌مسافرتی راکه به‌روسیه‌داشته‌ودرآنجابه‌عنوان‌یك نویسنده پرولتر درباره «نسبیت شخصیت رمان وتاریخ» سخنرانی کرده و سپس ماجرای مسافرت‌هایش به بیروت، آتن، قاهره، استانبول‌و کشورهای آمریکای لاتین رابه یاد می‌آورد. پس از چند روزکه اورا از سلول انفرادی به بازجویی می‌برند، در زیر شلاق‌های شکنجه‌گران ساواك به عنوان نوعی شگرد مقاومت،

زندگی گذشته‌اش را در ذهن مرور می‌کند و بدین‌گونه طی چهار صفحه (۴۰۲ـ ۳٦٤) خاطرات خود را از کودکی‌اش در تبریز، برادرش سلیمان، مرگ‌مادر سلیمان ، ورودش را به دانشسرای تبریز یادمی‌آورد و شرح‌وقایع سی‌تیر را از زبان پدرش (مشدقربان) و وقایع‌سی‌مرداد در مرند و ۲۸ مرداد و ۱۵ خرداد ۴۲ و سعی درگرفتن رادیو توسط مردمی که رهبری گروهی از آنها را مشدی قربان پدر شریفی به‌عهده داشته واز زبان‌پدر وپسر می‌خوانیم (ص۳۸٦) و سپس مریضی و مرگ پدر (مشدقربان) و دفن او می‌آید تا وقتی که دیگر شکنجه پایان می‌گیرد و استاد شریفی به‌وسیله ماموران ساواك کشته می‌شود.

دراین کتاب که جنبه گزارش آن به جنبه رمان می‌چربد از کلیه‌وقایع حکومت شاه یاد شده و از نظر نویسنده واز زبان قهرمانان کتاب وقایع سی‌تیر و ۲۸ مرداد و ۱۵ خردادبه تفصیل در فصل سوم آمده است. ونویسنده نه‌یك رمان بلکه گزارشی از شرح یك سلسله وقایع تاریخی ارائه می‌دهد. تك‌گویی‌های دوصفحه‌ئی وچهارصفحه‌ئی و شرح مجلس مهمانی رئیس دانشگاه از زبان فراش در پنج صفحه و قطعاتی از این دست ضرب داستان را می‌گیرد، و وقتی قرار می‌شود نویسنده راجع به تمام جنبش‌های سیاسی زمان شاه نظراتش را اعلام کند یکباره چهل صفحه شرح‌خاطرات می‌نویسد (۳٤٦) بااین وجود کوشش نویسنده را در تشریح مسائل دانشگاهی و مشکلاتی که‌ساواك جهنمی برای فرهنگیان ایجاد می‌کرد باید ستود. اگر چه نویسنده دیدگاهی یك‌بعدی درپیش روی داردو از دانشگاه نه‌به‌عنوان سنگر و حامی وهمراه انقلاب بلکه به‌عنوان مزبله‌ای یاد می‌کند و چنین برمی‌آید که به گمان نویسنده، دانشجویان یا این مبارزان راستین دوران سیاه حکومت شاه دردانشگاه هیچ نقشی نداشته‌اند. اگر چه دیدگاه‌های ارائه شده راجع به فعالیتهای سیاسی گروهها در رژیم گذشته احتیاج به بررسی جداگانه‌ئی دارد . دراینجا نکاتی چند قابل ذکر است:

نویسنده در حالی که مخالفین حکومت را محکوم میکندمی‌نویسد (ص۲٦ آوازکشتگان) .

«نمی‌خواهم مخالفین حکومت‌را به علت داشتن شیوه‌های مختلف محکوم کنم‌ولی موقعی که یك نفر بایك تفنگ علیه دولتی باپنج‌میلیون تفنگ‌می‌جنگد

وارد یك مبارزه مجرد می‌شود.» واین تز متضاد با کل پیام کتاب. «چاه‌به‌چاه» است در حالی که دو داستان تقریباً در یك‌سال نوشته شده‌اند ،درهمین کتاب (ص۲۷۱) می‌آید:

«هنوز درباره جنگ چریکی تصمیم نگرفته‌ام .» ووقتی دانشجویان برای افشای حکومت وارد سالن کنفرانس مستشرقین می‌شوند تا برای‌همین خارجی‌ها که شریفی گلوی خودرا برایشان پاره‌می‌کندسخنرانی کنند (ص۲۱۷) «محمود شریفی قضاوت می‌کند در یك موقعیت مأیوس ، دانشجوها دست‌به عمل مذبوحانه‌ئی زده‌اند.» پس افشاگری نزد خارجی وقتی خوب‌است‌که از طریق استاد شریفی‌باشدنه ازطریق‌دانشجویان. وازاین‌دست در کتاب «چاه‌به‌چاه» مبارزات سیاسی در سیاهچال‌های شاه نفی‌می‌شود. (ص۴۱)

«سینه‌دیوار گذاشته شدن و تیرباران شدن فقط نوعی مظلومیت است. چرا اسم مظلومیت را شهادت می‌گذارید.» وادامه می‌دهد: «آنهایی که‌حاضر نیستند که در دادگاه بلند شوند یا صلاحیت دادگاه را که دادگاهی‌است‌واقعاً قلابی قبول نمی‌کنند یا می‌گویند وبه صراحت تمام که مخالف‌هستیم وروزی همه‌شما را از میان برخواهیم داشت. آدم‌های صادقی هستند... ولی ایـن صداقت وشجاعت بدشانسی آورده است.» (ص۴۲) واین‌گونه است‌که نقش مبارزان سیاسی دوران شاه نفی می‌شود.

نویسنده از ترفند چشم‌بندی سیاه برای سومین باردر این کتاب نیز استفاده می‌کند و بعد تازه‌ئی به برخورد خودبا محیط اطراف می‌دهد. تشریح افراد و صداها و مکان‌ها باشنیدن صداها و حرفها و احساس حرکات‌دیگران موجب تنوع و تازگی در چند بخش از کتاب شده ، دراین کتاب نیز چون دوکتاب دیگر عمدتاً شکنجه‌هایی که مبارزان سیاسی درکتاب‌های خود تشریح کرده‌اند واین‌کتابها بصورت خاطرات هریك ازآنها قبلا منتشر شده به‌صورت مبسوط آمده شده است.

آقای براهنی کاملا آگاهانه به‌ایجاد یك بدعت ارتجاعی در ادبیات ایران دست‌بزده‌اند . چراکه درهرسه‌کتاب اخیر کلیشه عمده‌ای‌که بدست خواننده می‌آید، زادگاه فرداست. آدم‌های خوب و پاك‌نژاد «عمدتاً مبارزان سیاسی و کسانی که به‌آنها کمك می‌کنند) همه ترك زبان هستند و آدم‌های بدنژاد و

ساواکی شکنجه‌گر و جاسوس و دژخیم‌به مناطق فارس زبان تعلق دارند . آقای براهنی می‌توانند به‌خود ببالند که هیچ نویسنده‌ای قبل از ایشان به‌این وضوح دست به کلیشه‌بندی خصلت‌های افراد براساس زادگاه آنها نزده‌است. کاری‌که همیشه طبقه روشنفکر جامعه سعی داشته آن‌را به‌عنوان غده چرکین ریشه‌کن کند.

در کتاب «چاه‌به‌چاه» ، «دکتر» که‌یك‌مبارز سیاسی (قهرمان) ولی‌بی‌هویت است ترك‌زبان است ویك‌نگهبان ترك‌زبان نسبت به او سمپاتی داردو باهم اختلاط می‌کنند (ص۴۸) و در موقع مرگ دکتر نگهبان آنچنان شیونی می‌کند که بندرا می‌لرزاند (ص۱۰۰) وهمین دکترترك زبان موقعی که‌یك‌جوان تهرانی به ترکها طعنه می‌زند ، ادای اورا درمی‌آورد و لهجه تهرانی را به «لهجه اشرف پهلوی» تشبیه می‌کند (ص۵۸)

افسری که همراه حمید به‌رودبارمی‌رود دامغانی است و راننده‌اش تهرانی است ونویسنده اززبان راننده بی‌دریغ به رشتی‌ها توهین می‌کند و درطول راه جدل‌است‌که تهرانی بهتر است یا دامغانی یا ترك یا شمالی (۵۵ـ۵۴ـ۵۳) در «بعداز عروسی چه‌گذشت» این مسئله به‌اوج خودمی‌رسد. داستان در صفحه اول با تشریح صورت گریه زندانبان بداخلاق شروع‌می‌شود که تهرانی‌الاصل است و تا آخر کتاب از او به‌عنوان نگهبان تهرانی که به جای حرف‌زدن پارس می‌کند یاد می‌شود. در صفحه دوم کتاب‌معلوم می‌شودقهرمان‌اول «حمید شهیر» قزوینی است و از آنجا که‌آدم‌های براهنی‌با محل تولدکلیشه‌بندی‌می‌شوندبدیهی به نظر می‌رسد که طبق معیارهای او این‌قزوینی توسطیك‌فارس‌زبان‌موردتجاوز قرار گیرد. در صفحه سوم همین کتاب شخصیت دیگر یعنی «بیرجندیه»عنوان می‌شدکه فقط یکبار نام اصلی او «براتعلی» می‌آید وبعدهمیشه‌بنام «بیرجندیه» (فارس‌زبان) خوانده می‌شود و این جوان خراسانی طرف مقابل قزوینی قرار می‌گیرد و عملکرد نویسنده نشان می‌دهد که مثلا اگر قرار نبود در آخرکتاب به «حمید شهیر» تجاوز بشود حتماً او ترك‌زبان ازآب درمی‌آمدتاکلیشه‌هابهم نریزد . ولی این‌بی‌عفتی اورا از ترك‌زبان بودن معاف‌می‌کند. درکتاب «آواز کشتگان» نیز تمام شخصیت‌های خوب و دوست‌داشتنی علی‌الخصوص مبارزان سیاسی، ترك‌هستند، وهمه بدها فارس‌زبان‌اند، معیارها همه گم و یك‌بعدی

است. سهیلا همسر محمود شریفی در اولین روز آشنایی بدین‌گونه توصیف می‌شود «حالت حرکت دختر نشان می‌داد که باید آذربایجانی باشد ولی‌محمود از همان اول می‌دانست که به‌علت آذربایجانی بودن یا به علت خوش‌برخورد بودن و حتی زیبایی نسبی‌اش نبود که اعجاب‌انگیز است. همه‌صورت‌های آذربایجانی از کارگرش گرفته تا تاجر بازارش فوراً به عنوان آذربایجانی قابل تشخیص است.» (ص۲۷۶) والبته هیچ معیاری برای قطعیت‌در قضاوت به دست نمی‌دهد ، دربرخورد پدر استاد شریفی بایك فارس‌زبان تهرانی، وقتی درجدال تهرانی به‌اومی‌گوید «ترك‌خر» پدر دست‌هایش را بدورگردن مهاجم حلقه کرده واورا به قصد کشت می‌زند ومدام‌تکرار می‌کند«فارس‌خر، فارس‌خر» (ص۳۹٤).

ونویسنده تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد «خانم ، کلفت هم فقط ترکش به درد آدم می‌خورد. یك کلفت اراکی (فارس‌زبان) داشتم دزد، بی‌ناموس، بددهن ، کثیف، (ص۱۷) به‌هرحال نویسنده با افراط در مسئله خود پرستی وترك پرستی ، به اعتبار کتاب‌های خودلطمه زیادی زده‌است.

سهیلا بیک‌آقا   مهر ۱۳۶۳

معرفی چند داستان ایرانی

۸ داستان از نویسندگان جدید ایران
انتشارات : اسفار چاپ اول ۱۳۶۳ قیمت ۲۵۰ ریال ۱۵۸ صفحه

۸ داستان مجموعه داستانهایی است از هشت نویسندهٔ جوان و تازه‌کار به گزینش و معرفی هوشنگ گلشیری، داستان‌هایی در سطوح و ابعاد مختلف که‌تاریخ نوشتن بیشترشان‌میان‌سال‌های ۵۹ تا ۶۲ است.

دراین مجموعه داستان‌های‌گوناگونی‌گرد آمده از«سنگ سیاه» «محمدرضا صفدری» که در اوج است تا داستانی از «اکبر سردوزآمی» که پیش از این دو کتاب از مجموعه کار-های تجربی‌اش را خوانده‌ایم. درونمایه‌داستان «حفره» «قاضی ربیحاوی» مسئله جنگ است و درآن تجربه‌ئی تازه از تداخل زمان و مکان و عمل ارائه شده است.

«جزیره‌برآب» علی‌اصغر عبداللهی «با همه ظرافت و نکته بینی‌اش آشکارا از شیوه و شگرد پرداخت داستانی «مارکز» اثر پذیرفته است.

«عکاسی» «محمد محمدعلی» عکاسی‌لحظه‌های خوش-مردی است‌که سال‌هاست عکسی از خود نداشته .

«آقا، باور کن، آقا» «اسفندیاری» تجربه‌ئی است مکرر در راهی که امیرحسین چهل‌تن راهگشای آن بوده.

«کره در جیب» «صمد ظاهری» یکی از نادر داستان‌های موفقی است که ضمن مطرح کردن مسائل کارگری، صریحاً بر دردهای سربه‌مهر عرب‌های مقیم خوزستان انگشت‌می‌گذارد.

«پدر و پسر» «ناصر زراعتی» داستانی است خشك وتیزو کوتاه، ثبت لحظاتی است که مادر در بیمارستان مرده وپدر فرزند کوچکش را به امیدی واهی به خانه می‌برد. هشت‌داستان، سرآغازیست نوید بخش در ارائه‌کارهای نویسندگان جدید و تجربه کار این سرزمین، بااین امید که نشر این‌گونه مجموعه‌ها ادامه یابد و رهروان این راه شناخته شوند.

با ارزیابی این‌داستان‌ها ،دست‌کم برای سه‌تن از نویسندگان این مجموعه، محمدرضا صفدری، نویسندهٔ داستان «سنگ‌سیاه» وصمد طاهری نویسنده داستان «کره در جیب» و علی‌اصغر عبدالهی، نویسنده داستان «جزیره برآب» آینده روشنی پیش‌بینی می‌توان کرد.

«جبه‌خانه» نویسنده هوشنگ گلشیری ـ انتشارات کتاب تهران، چاپ اول مهر ۱۳٦۲ ـ ۱۱۸ صفحه قیمت: ۲۲۰ریال.

«حدیث ماهیگیرو دیو» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری ـ انتشارات آگاه، ۷٦ صفحه، قیمت : ۱۲۵ ریال.

کتاب مجموعه چهارداستان است که‌سه‌داستان‌آن: «به‌خدا من فاحشه‌نیستم»، «بختك» و «سبزمثل‌طوطی، سیاه‌مثل کلاغ» پیش ازاین چاپ شده است.

داستان : جبه‌خانه درسال ۱۳۵۳ به قصد فیلم شدن نوشته

شده و آنچه دراین داستان آمده استدرحال و هوای همان سال‌ـ های پیش و پس ۱۳۵۳ و سایه دستی از سال ۱۳۶۰ است.

یك‌شب مهتابی ، دانشجویی‌جوان در کوچه‌باغ‌های اصفهان درحال مرور درس‌هایش بازنی آشنا می‌شود. زن که‌بعدهامعلوم میشود شاهزاده‌ای است در پایان سالهای جوانی ، پسررا به‌خانه خود می‌برد و شوهرآمریکائی‌اش «جانی»را به اومعرفی‌می‌کند و می‌خواهد پسررا وادارد تا در برابر جانی بااو عشق بورزد ودراین میان زن‌وشوهر نحوهٔ آشنائی و چگونگی ازدواج و زندگی‌شان را با زبانی نیمه‌فارسی ـ انگلیسی برای جوان شرح می‌دهند. مرد آمریکائی علاقه‌ئی مفرط به جمع‌آوری‌عتیقه و لباس‌های محلی ایرانی دارد و همیشه‌نیمه مست است. سرانجام، جانی به‌پسر دانشجو که قصد دارد بازن رابطه‌برقرارکند، حمله می‌برد و اورا فراری‌می‌دهد . درطول داستان از طرفی رحیم‌و فاطمه زن و شوهری که خدمتکارند حضورمداوم وبی‌آزاردارند واز طرف دیگر پسر مدام به‌یاد زندگی وباورهای پدرش کـه مردی سیاسی است می‌افتد.

اگر چه فساد و بی هدفی طبقه خاصی از جامعهٔ گذشته در تیپ زن شازده و شوهر آمریکائی‌اش مشهود است، نویسنده‌با آوردن رگهٔ باریك رابطهٔ پسر و پدر سیاسی‌اش در ایجاد یك فضای سیاسی اجتماعی، موفق نیست.

رویداد های مهم ادبی و هنری جهان

* شاعرو نویسنده معروف مکزیکی ، اوکتاویـاپاز به دریافت جایزه صلح «دادوستدکتاب» در آلمان درسال۱۹۸٤ در نمایشگاه کتاب فرانکفورت نائل آمد. این جایزه به‌خاطر تلاش «پاز» در برقراری صلح ونیز به‌خاطر اعتلای فرهنگ و ادب آمریکای لاتین به او اهداشد.

* جوایز ادبی‌فرهنگستان‌کوبادرسال ۱۹۸٤به‌نویسندگان زیر تعلق‌گرفت:

رینا ماریارودریگز ، شاعر کوبائی ، آگستودولاتـوره، رمان‌نویس کوبائی ودیوید.تی.لویس، مقاله‌نویس‌ترینیدادی.

* پنجمین جایزه پترارك که ازسوی ناشر معروف«هربرت بردر» به‌شاعران نوپرداز اهدا می‌شود به «گوستاوژانـوس» شاعر اسلاوی داده‌شد . این جایزه به‌خاطر مجموعه اشعاراوکه توسط «پیترهاندکه» به آلمانی ترجمه شده است به «ژانوس» اهدا گردید.

* نویسنده آمریکائی «مری مکارتی» به دریافت مدال «ادواردمك‌داول» در سال ۱۹۸٤ نائل آمد. قبلا هنرمنـدان و نویسندگانی مثل «آرون کوپلند»، «جرجیااوکیـف» ، «نورنتون وایلدر»، «ادموند ویلسون» (شوهر سابق مری مکارتی) و «لیلیان هلمن» (رقیب‌سرسخت مکارتی درسال‌های بعدی) به دریافت جایزه نائل آمده بودند.

* سرویس اطلاعاتی کشور اطریش دراعلامیه‌ای که‌اخیرا منتشر کرد خبرداد‌که «حکومت‌اطریش این‌سنت‌دویست‌ساله‌را لغو کرده است‌که هنرمندان حق ندارندپس از اجرای نمایشی در تئاتر دولتی وین ، جلو صحنه‌ظاهر شوند و موردتشویق تماشاگران قرار گیرند. این ممنوعیت توسط ژوزف دوم ، امپراطور اطریش در سال ۱۷۷۶ در مراسم افتتاح این تئاتر برقرار شده بود زیرا معتقد بود فقطاوواعضاء خانواده سلطنتی باید مورد تشویق و تمجید تماشاگران‌قرار گیرند ونه‌بازیگران و هنرمندان.»

* برندگان جایزه پولیتزر در سال ۱۹۸٤ در رشته‌های مختلف عبارتنداز: ویلیام کندی در داستان‌نویسی، دیوید مامت در نمایشنامه‌نویسی ومری اولیور در شعر.

* جایزه انجمن سلطنتی ادبیات انگلیس درسال ۱۹۸٤ به درک والکات شاعر و نمایشنامه‌نویس اهدا شد.

* جیمز هادلی چیز نویسنده انگلیسی داستانهای پلیسی‌در سن هفتادوهشت سالگی درسویس درگذشت. این نویسنده حدود صدرمان نوشته است‌که از روی‌سی‌تای آنها فیلم‌سینمائی و نمایشنامه درست شده است.

جایزه ادبی نوبل سال ۱۹۸٤ به یك شاعر ۸۳ ساله گمنام چك به نام «یاروسلاوسیفرت» داده شد.. او در ۲۳ سپتامبر ۱۹۰۱ در پراك متولد شد ودرسال‌های‌جوانی به عنوان‌روزنامه‌نگار برای روزنامه‌های مختلف چکسلواکی کار می‌کرد و بنیان‌گذار انجمن ادبی چك با عنوان «انجمن‌دوتسیل» بود.

نام «سیفرت» دربین طبقه‌کتاب‌خوان‌چکسلواکی‌مترادف‌با شعروشاعری است. منتقدان ادبی چکسلواکی‌این‌شاعر ۸٤ساله را از دهه‌سی تاکنون به عنوان یك شاعر نئوکلاسیك معرفی کرده‌اند. اشعار هنرمندانه دهه‌های چهل و پنجاه سیفرت که عمیقاً درزبان چك ریشه‌دارد، وبه همین دلیل عملا قابل‌ترجمه به زبان‌های دیگر نیست، بارها تجدید چاپ شده‌وپیوسته در شمار پرفروش‌ترین کتاب‌های چك قرار داشته است . شهر پراك زادگاه سیفرت، در اشعار سیفرت سهمی بسیاردارد، و حجم عمده اشعار او را مباحثی همچون ناپایداری زمان- عشق و مرگ ، زیبائی و هنر ناب تشکیل داده است.

سیفرت که هنگام اعلام برندگان جایزه نوبل ۱۹۸٤به‌علت عارضه شدید قلبی دربیمارستان بستری بود، سی‌مجموعه شعر دارد‌که تعدادی از آنها به زبانهای مختلف ترجمه شده است.*

آکادمی سوئدی جایزه ادبی‌نوبل را، به خاطر «شعر او که سرشاراز طراوت و لذت و بدعت‌های نوگرایانه‌در ارائه‌تصویری آزاد از روح تسخیر ناپذیر و متحول انسان است.» اهدا کرده است و اکنون آکادمی سوئد به‌انجام دوکارشاخص، شناخته‌شده است. یکی تصمیم‌هائی به ظاهر نامتعارف و حیرت‌انگیز در انتخاب برندگان جایزه ودیگر سرسختی در ندادن جایزه به شاعران و نویسندگانی که نامشان بر زبانهاست و کم‌وبیش لیاقت

دریافت چنین جایزه‌ئی را دارندوسالهاست که در لیست نامزدان این جایزه‌اند . در امریکای لاتین ، خورخه لوئی بورگز ـ کارلوس فوئنتس و ارنستو کاردینال ـ در انگلیس و امریکا ـ گراهام گرین و نورمن میلرـ در ایتالیا ـ آلبرتوموراویا و ایتالوکالونیا ـ در آلمان ، گونترگراس و پیترهاندکه ـ در یونان یانیس ریتسوس ـ در ترکیه ، یاشارکمال و نیز درهند و همچنین در کشور خودمان.

سیفرت مدتی روزنامه‌نویس بوده است، اما آثار شعری‌اش ظاهراً ظریف و نوگرایانه و آمیخته بانوآوری‌ها و ابهاماتی شاعرانه است. ترجمه چند نمونه از شعرهای اورا می‌خوانیم:

اگر مرگ در را با لگد باز کند
وبه درون آید .
من درآن دم با هراسی سخت
دم فرو می‌برم
واز یاد می‌برم که دیگر بار
برآرامش.

کم‌تر سر در می‌آوری
که زنها به راستی چه در سردارند
افکار خردشان ، زیرکانه از نظرت دور می‌مانند
آن‌سان که پرندگان کوچك
به هنگامی که چنگ در سیم تلفن زده‌اند
صدای آدمیان را نمی‌شنوند

پراك از میان همهٔ پنجره‌هایش

به بیرون خیره می‌شود و شادمانه
به خود
می‌خندد.

---

* دو کتاب از سیفرت وسیله سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار در دست ترجمه است و بزودی منتشر خواهد شد.

رفتگان:

* خانم لیلیان هلمن نمایشنامه‌نویس معاصر امریکائی و نویسنده کتاب «روباهان کوچك» در ۷۹ سالگی درگذشت. فیلم معروف «جولیا» براساس فصلی از خاطرات او ساخته شده است. هلمن نه‌تنها نمایشنامه‌نویس که فیلمنامه‌نویس موفقی‌هم بوده است.

لیلیان‌هلمن‌درسال ۱۹۵۲ نامه‌ای‌به کمیتهٔ‌به‌اصطلاح «فعالیت‌ـ های ضد امریکائی» نوشت‌و به رفتار ضدانسانی جلادان «مك‌ـ کارتی» بانویسندگان، کارگردانان و هنرمندان آمریکائی به بهانهٔ ارتباط شان با گروههای متهم به «چپ» اعتراض کرد. هلمن در این‌نامه یادآورشدکه مأموران کمیته آزادند درباره عقاید و رفتار اوبه هرگونه‌تحقیقاتی که‌می‌خواهند دست‌بزنند اما نمی‌توانند وادارش کنند تادربارهٔ همکاران خود گزارش‌ـ های خلاف واقع‌بدهد زیرا «پاپوش ساختن برای انسانهای بی‌گناهی که سالیان درازی است آن‌ها را می‌شناسم، به‌این امید که خود از چنگال پلیس رهائی یابم، کاری زشت‌و غیر انسانی است.» بانوشتن این‌نامه، هلمن زندگی خودرا به خطر انداخت وبه زندان افتاد و نامش درلیست سیاه آمدـ سال‌ها، تابرافتادن مکارتیزم، ازکار کردن محروم بود.

هنرمندی که سالانه ۱۵۰٫۰۰۰ دلار درآمد داشت، گرفتار فقر و تنگدستی شد. خانم هلمن به‌کارتاتر و نمایشنامه‌نویسی عشق می‌ورزید و معتقد بودکه «تاتر هم‌زندگی‌ام را تأمین می‌کند و هم بالاترین‌لذتهارابه من می‌بخشد» فیلم «جولیا»ـ که در آن‌وانساردگریودر نقش جولیا، جین فوندا در نقش

خود لیلیان هلمن و ژوزف روباردز در نقش نویسندهٔ معروف «داشیل هامت» و دوست نزدیك و دیرینه هلمن ظاهر می‌شوند، براساس خاطرات سه‌جلدی او تهیه شده است.

مك کارتیزم یك حرمان داشت‌افراطی بود که لیست سیاهش درواقع فهرستی بود از برگزیدگان ادب وهنر امریکا و زبدهٔ هنرمندان مهاجر - وکمیتهٔ‌فعالیت‌های ضدامریکائی،مخصوصاً چارلی چاپلین بزرگ را فراموش نکرد.

* کارل فورمن ، تهیه کننده و فیلمنامه‌نویس امریکائی در ۶۹ سالگی در اثر بیماری سرطان درگذشت. فورمن، فیلمنامه فیلم معروف «ماجرای نیمروز» را در سال ۱۹۵۲ و فیلمنامه فیلم «توپهای ناوارون» را در سال ۱۹۶۱ نوشت و خود چند فیلم طراز اول ساخت.

فورمن هم‌ازنسل‌هنرمندانی است که‌به«جرم»عدم‌همکاری با کمیته فعالیت‌های ضد امریکائی یا باصطلاح کمیته «شکار سرخها» «ممنوع‌القلم» شدند و از ناگزیری سال‌ها بانام مستعار فیلمنامه نوشتند. نام مستعار فورمن حتی اسکار هم برد.

* ج.بی. پریستلی نمایشنامه‌نویس، منتقد، رمان نویس نام‌آور انگلیسی در ۹۰ سالگی درگذشت . معروف‌ترین رمان پریستلی، «همنشینان خوب» نام دارد نخستین نمایشنامه‌های او بیشتر رئالیستی، آمیخته بانوعی طنز اجتماعی بود. بعدها نمایشنامه‌هایی نوگرا و زمان پسند هم نوشت . پریستلی در رمان‌ها و نمایشنامه‌هایش بیشتر زندگی طبقهٔ متوسط جامعه انگلیس را نقدو تحلیل‌کرده است. نمایشنامه «مستنطق» او سالها پیش در تهران به روی صحنه آمد.

* لیام اوفلاهرتی رمان وداستان کوتاه‌نویس ایرلندی در

۸۸ سالگی در دوبلین درگذشت. درونمایهٔ داستان‌های فلاهرتی بیشتر زندگی مردم زحمتکش ومبارز ایرلندی است . او همچنین در آثارش به زندگی ماشینی امروز می‌تازد که‌موجب سلطهٔ فرهنگی جهان وطنی می‌شود و فرهنگ و سنت‌های‌ملی را نابود می‌کند .

آثار اورا می‌توان درواقع نوعی رئالیزم اجتماعی مدرن آمیخته با ایماژهای قوی و شاعرانه دانست.یکی از نمایشنامه‌های برجسته‌اش «خبرچین» است‌که در سال ۱۹۲۵ منتشر شد. از «خبرچین» چند فیلم سینمائی ساخته شده است، فیلمی که «جان‌فورد» کارگردان معروف با بازیگری «ویکتورمك لاگلن» ساخت‌از آثار کلاسیك سینمای جهان شده است.

* فرانسواتروفو فیلمساز نوگرای فرانسوی در ۵۲سالگی درپاریس درگذشت . درونمایهٔ فیلم‌های ساده و کم‌خرج و جذاب و عمیق او «آزادی» است . فیلم فارنهایت ٤۵۱ تروفو شهرتی جهانی پیدا کرد.

تروفو،نویسنده و منتقدی نادرو تیزبین بود . فیلم‌های تروفو «ژول وژیم»، «شب‌امریکائی»، «ماجرای‌آدل‌اچ»، «آخرین مترو» و «زنده‌باد یکشنبه» است.

* افرم زیمبالیست، ویلونیست و آهنگساز روسی‌الاصل آمریکایی که سالها رئیس‌مؤسسه موسیقی کورتیس در فیلادلفیا بوددرسن ۹٤ سالگی درگذشت .

* شاعر معروف کوبائی «خورخه‌گیلن» در فوریه ۱۹۸٤ درگذشت. قرار است به نشانهٔ سپاس از شأن هنری او، ساختمان بزرگی شامل نمایشگاه آثار هنری‌و سالن‌تئاتر وتالار سخنرانی در زادگاهش احداث شود.

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار منتشر کرده است

۱ـ سرزمین‌ها، حکومت ها و مردم	غلامحسین میرزا صالح
۲ـ دنیای حیوانات	غلامحسین میرزا صالح
۳ـ انسان	محمد زرین بال
٤ـ کره زمین	محمد زرین بال
٥ـ تسخیر غرب وحشی	محمد زرین بال
٦ـ ستارگان و کهکشان‌ها	محمد زرین بال
۷ـ اینجه ممد	ثمین باغچه‌بان
۸ـ نصف‌شب است دیگر دکتر شوایتزر	احمد شاملو
۹ـ بعل زبوب (برنده جایزه ادبی نوبل ۱۹۸۳)	م. آزاد
۱۰ـ ارکستر زنان آشویتس	محمود حسینی‌زاد
۱۱ـ فیزیکدانها	رضا کرم رضائی
۱۲ـ سفر به ایران	محمود تفضلی
۱۳ـ مسافر کوچولو (شازده کوچولو)	احمدشاملو
۱٤ـ چهرهٔ عریان آمریکا	جمشید ارجمند
۱٥ـ سفرنامه اولئاریوس	احمد به‌بین
۱٦ـ سکوت سرشار از ناگفته‌هاست	احمد شاملوـ محمد زرین‌بال
۱۷ـ مومو	محمد زرین بال
۱۸ـ گروه عملیاتی گلبول سفید	محمد زرین‌بال

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار منتشر کرده است

کاست (شعر و موسیقی)

۱ـ کاشفان فروتن شوکران (شعر و موسیقی) احمد شاملو

۲ـ فدریکو گارسیالورکا (شعر و موسیقی) احمد شاملو

۳ـ ترانه‌های میهن تلخ (شعر و موسیقی) احمد شاملو

۴ـ ویکتورخارا ۱ و ۲ (شعر و موسیقی) شاعر انقلابی شیلی

۵ـ نی نوا (موسیقی) حسین علیزاده

۶ـ نواها و سرودهای مازندرانی (موسیقی و ترانه) رضا درویشی

۷ـ سرودهای آذربایجانی (موسیقی و ترانه) حسین علیزاده

۸ـ قاصدک (شعر و موسیقی) مهدی اخوان ثالث

۹ـ سیاه همچون اعماق آفریقای خودم (شعر و موسیقی) احمد شاملو

۱۰ـ یادی از حبیب سماعی (موسیقی) مجید کیانی



تهیه شده در سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار

تهران چهارراه ولی عصر - بازار رضا

۱۱۰۰ تومان